Dämonische Dichter

Von

J. E. Poritzky

RÖSL & Cie · MÜNCHEN

J. E. PORITZKY

DÄMONISCHE DICHTER

PROBLEME UND PORTRÄTS

DÄMONISCHE DICHTER

VON

J. E. PORITZKY



1 9 2 1

RÖSL & CIE / MÜNCHEN

MEINEM LIEBEN LOE

DR. B. W. LOWBURY

*

Inhaltsverzeichnis

I

Dämonische Dichter

Es sind gar wunderbare Sachen!
Der Teufel hat sie's zwar gelehrt;
Allein der Teufel kann's nicht machen.

Goethe

Dämonische Dichter

Ich entdecke hier weder Neuland, noch handelt es sich darum, in bisher unerforschte Tiefen der Dichterseele hinabzusteigen. Das Prinzip des Dämonismus in der Literatur ist uralt und nicht erst durch die französischen Parnassiers und Diaboliker hineingebracht; bei ihnen kehrt es nur in einer anderen Form und mit mehr Bewußtsein wieder. Denn schließlich findet man in allen Mythologien — den Urdichtungen der Völker — dem göttlichen stets das teuflische Prinzip gegenübergestellt. Wo das Licht herrscht, kämpft auch die Finsternis um ihr Recht. Die Volksphantasie hat von jeher neben den lichtbringenden Gott den Gott der Finsternis, den Dämon des Bösen gesetzt. Pluto bei den Römern, Aides bei den Griechen, Loki bei den nordischen Völkern, Yama bei den Buddhagläubigen, Semael bei den Juden usw. ist stets derselbe satanische Gott, ist stets dasselbe böse Prinzip, das der Mensch bis in alle Ewigkeit in seinem Herzen tragen wird. Die Dichtergruppe, die man neuerdings die Diaboliker nennt, suchen nur mit bewußter Raffiniertheit das Böse und Teuflische im Menschen herauszukehren, wie andere nur das Gute und Göttliche ans Tageslicht brachten. Wie Lenau sich gern ans Kreuz schlagen lassen wollte,

wenn ihm aus den Schmerzen nur ein gutes Gedicht erwachsen wäre, so geben sie sich allen Sünden und Lastern hin und waten selbst durch den Höllenpfuhl, um von neuen und bisher unerhörten Schauern berichten zu können. Sie ergeben sich dem Teufel, wenn er ihnen nur ein köstliches Lied schenkt, und mit Wollust zerfleischen sie sich selbst, um ein neues Wort zu finden für die neue Pein. Wir sind so stolz auf das Schöne und Himmlische, das in uns ist; aber sie sind stolzer auf ihre häßlichen Satanismen, und sie lassen, wie der Pfau, wenn er brüstend ein Rad schlägt, ihre Verruchtheit in allen Farben schillern. Wir sind — sagen sie — reicher an Teuflischkeiten, an schrecknisbergenden Abgründen und giftigen Sümpfen; wir sind so reich an Bösem, daß das Gütige und Gesunde in uns verkrüppelt daneben erscheint. Es lohnt sich also wohl, den Dämonen, die in uns hausen, Altäre zu errichten und ihnen zu opfern.

Es gibt keine Schauer der Seele, keine Geheimnisse der Nacht, keine Mysterien des Wahnsinns, keine Rätsel des Todes, keine Häßlichkeiten des Geistes, es gibt keine Grausamkeiten und keine Verbrechen, die sie nicht in satten und unnachahmlichen Farben geschildert hätten! Diese Dichter verweilen mit Vorliebe stets bei der phantastischen Nachtseite der Dinge, bei der gebieterischen Notwendigkeit, bei den dunklen, fatalistischen Mächten; sie reden lieber von häßlichen Parzen, die unser Leben in Not und Pein verflechten, als von den

schönen Feen, die Glück und Freude über unser Dasein schütten; von Totem lieber als von Lebendigem. Sie haben keinen befreienden oder erhebenden Zug. Der Haß gegen den Tag und alles Lichte — eine echt romantische Wesenheit — findet sich durchgehend bei diesen Dichtern. Sie lieben die Nacht, weil sie die Welt verbirgt und das Ich in sich selbst zurückjagt. Sie lieben die Nacht wegen des Grauens, das sie im Geleite hat. „Sowie die Dämmerung eintrat," — sagt Dostojewski, und wie er fühlen auch Hamsun und Strindberg — „verfiel ich allmählich in den Seelenzustand, der sich meiner so oft des Nachts bemächtigt, seit ich krank bin, und den ich den mystischen Schrecken nenne. Es ist eine zermalmende Angst vor etwas, was ich nicht erklären und mir nicht einmal vorstellen kann, was noch nicht leibhaftig besteht, sich aber vielleicht plötzlich, in diesem Augenblicke, verwirklichen, erscheinen und sich vor mir aufbäumen wird wie eine unerbittliche, gräßliche, unförmliche Tatsache."

In der Wollust des Nachtgefühls wird die Stimmung des Grauens gezeugt; denn die Nacht ist von Dämonen bevölkert. „Es ist eine Wollust, im Dunkeln zu sein," — ruft Oskar A. H. Schmitz, ein gelehriger deutscher Schüler der Diaboliker — „es ist eine Wollust, im Dunkeln zu sein und von ihm umkost zu werden. Man möchte die Dunkelheit umarmen, in ihr baden, sie trinken, sich ganz von ihr erfüllen lassen; nicht als habe man nun das

Licht in der scheinbaren Finsternis, das Prinzip in der Verwirrung gefunden, sondern man liebt jene Finsternis um ihrer selbst willen, man frohlockt über die eigene Blindheit in jener Perversität, von welcher der Evangelist sagt: „und die Menschen liebten die Finsternis mehr als das Licht", eine halb unbewußte Perversität, die wie so viele andere Velleitäten unseres Seelenlebens vielleicht ein Atavismus von Lastern ist, welche die nachsündflutliche Menschheit vergessen hat. Diese satanistische Liebe zur Finsternis wacht beständig unter den dunklen Fluten gotischer Kunst, aber sie ist bedeckt von jener weißen Nenuphar, die ihre Blätter über den schwarzen Wasserspiegel hebt vor dem lächelnden Antlitz der virgo immaculata."

Die dämonischen Dichter lieben die Dunkelheit. Die Sonne streut strahlend ihre Energien über den ganzen Erdball aus; sie wandelt die Wellen in flimmerndes Gold; sie lockt den Frühling aus der Erde; sie weckt die Fruchtbarkeit; sie gibt der Traube den süßen Saft, der Ähre die Schwere und der Blume den kostbaren Duft; sie ruft das Leben hervor und macht das Tote lebendig; sie gibt dem Auge die Trunkenheit, aber den Dichtern der Nacht wandelt sie dennoch die Welt zum Kerker; zum Kerker ihrer Phantasie, die es liebt, ins Grenzenlose zu jagen, in die eigene stille Tiefe hinabzutauchen und sich zu umgeben mit tausendmal schöneren Märchen, als die Sonne sie zaubert, die aber nur in Schatten und Nacht sich erfüllen.

Sie lieben die Dunkelheit. Wie die Sterne, diese Smaragde des Himmels, warten sie nur darauf, daß die verdunkelnde Sonne verlösche, die sich tagsüber wie ein blendender Mantel über sie breitet. Erst in der Dunkelheit beginnen sie zu leuchten. Indes, sie strahlen nicht nur Glanz aus. Diese Dichter preisen oft die niedrigste Sinnlichkeit, wie Théophile Gautier oder Catulle Mendès; singen der widernatürlichen Liebe Hymnen, wie Verlaine, Richepin, Mallarmé, Poe und Rollinat; begeistern sich für scheußliche Krankheiten, Verbrechen und Dirnen, wie Baudelaire, Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, d'Aurévilly, Poe, Wilde und Thomas Griffiths Wainewright. Der Tod, die Verwesung, die Liebe zu Leichen und noch Schlimmeres sind ihre beständigen Lieblingsthemata. „Die zeitgenössische Kunst hat eine wesentlich dämonische Richtung," — sagt Baudelaire — „und es scheint, daß dieser höllische Teil des Menschen, den der Mensch mit solchem Vergnügen sich selbst erklärt, von Tag zu Tag zunimmt, wie wenn es dem Teufel Spaß machen würde, ihn mit künstlichen Mitteln zu vergrößern; als wäre er ein Mäster, der die Menschheit geduldig in seinem Hühnerhofe stopft, um sich eine saftigere Speise zu bereiten."

Baudelaire hat gut vorausgesehen. Um das Jahr 1912 begegnete man in Deutschland einigen jungen Männern, die diese Dichtungsart neu entdeckt zu haben glaubten und sich unter dem Namen der Neopathetiker nicht ohne formelle

Begabung der nekrophilistischen Dichtung ergeben hatten. Ich gebe einige Proben, um auch dem Leser die seltsamen Empfindungen zu vermitteln, die solche Verse bereiten:

SCHÖNE JUGEND

Von GOTTFRIED BENN

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf
gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre
so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!

OPHELIA

Von GEORG HEYM

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,
Und die beringten Hände auf der Flut
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.

Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.

Warum sie starb? Warum sie so allein
Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht
Wie eine Hand die Fledermäuse auf.
Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,

Wie Nachtgewölk. Ein langer, weißer Aal
Schlüpft über ihre Brust. Ein Glühwurm scheint
Auf ihrer Stirn. Und eine Weide weint
Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.

Ich bin nicht philiströs genug, um der Dichtkunst Wege vorschreiben oder ihren Stoffkreis begrenzen zu wollen. Eine Wasserleiche mag ebenso gut ein dichterischer Vorwurf sein wie ein Erzengel. Aber wenn mir der Dichter nur den Gestank der Wasserleiche vermitteln kann, nicht aber auch die Tragik, die in diesem Erlebnis liegt und über die Tragik hinaus jenes Unbeschreibliche, das ein tragisches Erleben erst zu einem Gedicht macht, dann wirkt es ebenso langweilig wie die Erzengel Klopstocks. Ich will, daß mir der Dichter das Herz bewege und nicht den Magen.

Indes, man muß diese Dinge nicht zu ernst nehmen; um so weniger, als sie von jungen Leuten geschrieben worden sind, die selbst im Traume nicht daran dachten, ihre Dichtungen für mehr zu halten, als ein müßiges Spiel mit erregenden

Worten, quaderigen Formen und furchtbaren Bildern, die besonders für diejenigen von Interesse sind, die sich in der Überwindung des Ekels üben wollen.

Zwei wichtige Punkte trennen aber diese nur geschmacklosen, sonst aber recht gesunden jungen Leute von den französischen Diabolikern; einmal: daß die Diaboliker diese widerlichen Stoffe längst für die Dichtung erobert haben — die Neopathetiker sind also bestenfalls nur talentierte Epigonen —; sodann: daß die Diaboliker das, was sie besungen haben, in Wirklichkeit auch erlebt haben. Es ist durch ihre Empfindung gegangen und hat ihre Nerven aufgerieben. Denn es ist ein großer Unterschied, ob ich die tragischen Perversitäten meines eigenen Lebens in kühne Rhythmen zwinge (Poe seine Trunkenheit, de Quincey sein Opiumrauchen, Wainewright seine Morde, Verlaine seine Laster) oder ob ich den Ekelhaftigkeiten des Daseins nur mit kühler Phantasie nachgehe. Die Dämonie kann aus dem Herzen kommen, aus der Intelligenz oder aus der Imagination. Die Dichtung der Neopathetiker hat aber nicht das geringste mit Diabolismus zu tun; es ist eine Art Koprolalie.

Die Welt der Diaboliker ist die des märchenhaften Lasters und der unausdenkbaren Verbrechen: Eine künstliche, bresthafte, morbide Welt, in der gesunde Regungen zu haben Spießbürgerei ist und nicht krankhaft zu empfinden als größtes Verbrechen gebrandmarkt wird.

Gewiß, jeder Mensch fühlt dann und wann ein Bedürfnis nach Sensationen, die ihn schmerzlich erregen, und er sehnt sich nach der Tragödie, weil er etwas sucht, das ihn mächtig erschüttert und ihm dazu verhilft, einmal recht von Herzen zu weinen. Es verlangt ihn zuweilen auch danach, seine niedrigsten Instinkte zu offenbaren und das Teuflische, das in ihm ist, über das Göttliche Herr werden zu lassen. Jeder Mensch hat Stunden der Besessenheit, in denen er vor sich selber fliehen möchte. Aber dieser dunkle Drang, sich zu quälen und die Bitternis der Leiden auszukosten — wodurch Typen wie Dostojewski, Garschin, Strindberg, Hamsun, Obstfelder so charakteristisch sind — diese mystischen Katastrophen des Gefühls sind zum Glück nur von kurzer Dauer. Die Seele der dämonischen Dichter scheint indes einem Vulkan zu gleichen, in dem es ewig rumort und raucht und der ohne die Schwefeldämpfe der Hölle undenkbar ist.

„Die bösen Gedanken kommen überall, zu jeder Stunde, mitten in meiner Arbeit, in meine Seele ... ich lausche unwillkürlich den höllischen Tönen, die in meinem Herzen erklingen, wo Satan pocht, und trotz meines Grauens vor den gemeinen Saturnalien, deren Schatten schon genügt, um mich zu empören, lausche ich unwillkürlich den herrlichen Tönen ... das Gespenst des Verbrechens schleicht in meinem Schädel um meinen Verstand herum ... Mord, Schändung, Diebstahl, Muttermord zucken durch meinen Geist wie wilde Blitze.“ So Rollinat.

Und Baudelaire: „Fortwährend umschleicht mich der Dämon. Ich verschlinge ihn; ich fühle, wie er meine Lunge verbrennt und mich mit ewiger sündhafter Begierde erfüllt ... Er leitet mich in die tiefen, öden Wüsteneien der Langeweile und führt mir blutbesudelte Gewänder, offene Wunden und Mordinstrumente vor die Augen." Aber: „Wenn Schändung, Gift, Dolch und Brandstiftung den banalen Vorhang, der unsere armseligen Schicksale verhüllt, noch nicht mit ihren hübschen Zeichnungen bestickt haben, so liegt es daran, daß unsere Seele leider nicht kühn genug ist."

Wegen Mordes und Schändung, wegen Unzucht und anderer Verbrechen haben viele dieser Dichter ein Stück ihres Lebens in Kerkern zugebracht. Allein, Sittlichkeit hat nichts mit Dichtung zu tun. Daß jemand ein Giftmörder ist, sagt nichts gegen seine Prosa. Man kann im Zuchthaus oder im Rinnstein enden und dennoch ein Genie sein. Kunst und Wissenschaft kennen keine moralischen Urteile.

Man muß einmal hören, wie diese Dichter ihre ästhetischen Theorien in die Dichtkunst übertragen haben; man muß einmal ein Gedicht wie „Kain und Abel" lesen, um zu sehen, welch eine dämonische Lobpreisung der Mord hier erfährt:

„Geschlecht Abels, schlafe, trinke und iß! Dir lächelt Gott wohlgefällig. Geschlecht Kains, im Staub krieche und stirb elend. Geschlecht Abels, dein Opfer schmeichelt der Nase des Seraph; Ge-

schlecht Kains, wird deine Qual nie ein Ende nehmen? Geschlecht Abels, sieh deine Saaten und deine Herden gedeihen; Geschlecht Kains, deine Eingeweide heulen vor Hunger wie ein alter Hund. Geschlecht Abels, wärme deinen Leib an deinem patriarchalischen Herde; Geschlecht Kains, in deiner Höhle zittere vor Kälte, armer Schakal! Ah, Geschlecht Abels, dein Leichnam wird die dampfende Erde düngen! Geschlecht Kains, deine Arbeit ist noch nicht hinlänglich getan. Geschlecht Abels, sieh deine Schmach, du bist besiegt. Geschlecht Kains, erklimme den Himmel und schleudere Gott auf die Erde herab!"

Nächst diesem kühnen, diabolischen Hymnus, den Baudelaire hier dem Brudermörder singt, in dem er den Urtyp des himmelstürmenden Genies erblickt, das ewig mit dem Philisterium im Kampfe liegt, ist noch jener dämonische Aufruf charakteristisch, den Himmel zu stürmen und Gott zu stürzen.

Die Entthronung Gottes und die Vergöttlichung des Satans sind neben den Bacchanalien und Priapusfesten, neben den Orgien des Lasters, die Lieblingsthemata der Diaboliker. Denn das kleinste Unrecht Gottes ist, daß er existiert.

„Ruhm und Preis dir" — singt Baudelaire in den ‚Litaneien des Satan' — „dir, Satan in den Höhen des Himmels, wo du geherrscht hast, und in den Tiefen der Hölle, wo du, mein Besiegter, schweigend träumst. Gib, daß meine Seele eines Tages unter dem Baume der Erkenntnis bei dir ruhe."

Villiers de l'Isle Adam und Barbey d'Aurévilly pflegten diesen Dämonismus mit Vorliebe. Villiers de l'Isle Adam heuchelte den Glauben eines Priesters und ergötzte sich an Lästerungen. Das Recht Gott zu schmähen, betrachtete er als sein persönliches Privilegium. Dieser katholische Bretone liebte die Gesellschaft Satans mehr, als die Gottes. D'Aurévilly und l'Isle Adam stellten einen fanatischen Katholizismus zur Schau, aber das hinderte sie nicht in Gotteslästerungen zu schwelgen. Sie schufen eine Dichtung des Baalsdienstes; sie zelebrierten in ihren Dichtungen dieselben schauerlichen schwarzen Messen, die von den Mätressen Ludwigs XIV., von der Montespan, der Marquise Brinvilliers und der Monvoisin im 17. Jahrhundert in praxi geübt wurden. In allen Büchern d'Aurévillys, in „Les Diaboliques", „Le prêtre marié", „Une histoire sans nom", „Une vieille maitresse", „L'ensorcelé" wälzen sich Männer und Weiber in satanischer Unzucht, rufen den Teufel an, preisen ihn und dienen ihm.

Aber erst in Péladans „Gipfel des Lasters" hat die teuflische Verruchtheit ihre Höhe erreicht. „Man leugne Satan, die Zauberei hat trotzdem noch immer ihre Zaubermeister, höhere Geister, die keine alten Folianten benötigen, da ihre Gedanken von der Hölle eingegeben und für die Hölle geschrieben sind. Statt des Bockes haben sie die fromme Seele in sich getötet und sie schreiten zum Hexensabbath des Wortes. Sie versammeln sich,

um den Gedanken zu entweihen und zu besudeln. Das bestehende Laster genügt ihnen nicht; sie erfinden, sie wetteifern miteinander im Aufspüren des neuen Bösen, und wenn sie es finden, so klatschen sie sich Beifall. Was ist schlimmer, der Sabbath des Leibes oder der des Geistes? Die verbrecherische Handlung oder der sündhafte Gedanke? Das Böse ersinnen, begründen, rechtfertigen, verherrlichen, seine Rangordnung feststellen, seine Vortrefflichkeit nachweisen, ist das nicht schrecklicher, als es begehen? Den Teufel anbeten oder das Böse lieben — abstrakter oder konkreter Ausdruck derselben Tatsache. Die bloße Befriedigung des Triebes ist blind, die Verübung des Verbrechens ist Wahnsinn; aber Verruchtheiten ausdenken und Theorien aufrichten, das erfordert ruhige Geistesarbeit und diese ist der Gipfel des Lasters."

Was will man? Auch unser Novalis muß etwas von diesem dämonischen Zug verspürt haben, als er die paradoxen Worte schrieb: „Die christliche Religion ist die eigentliche Religion der Wollust. Die Sünde ist der größte Reiz für die Liebe der Gottheit; je sündiger der Mensch sich fühlt, desto christlicher ist er. Unbedingte Vereinigung mit der Gottheit ist der Zweck der Sünde und der Liebe ... Es ist wunderbar genug, daß nicht längst die Assoziation von Wollust, Religion und Grausamkeit die Menschen aufmerksam auf ihre innige Verwandtschaft und gemeinschaftliche Tendenz gemacht hat."

Wollust, Religion und Grausamkeit sind in der Tat die drei ungleichen Göttinnen, die auf den Altären der Diaboliker einander die Hände reichen.

Was hat man diesen Dichtern nicht alles nachzureden gewußt! Den Schmutz aller Gossen hat man über ihnen ausgeschüttet; aber nur den Schmutz. Es ist wahr, Baudelaire hat die verkommensten Dirnen über alles geliebt; Gautiers Leidenschaft waren die käuflichen Päderastenbuben; Verlaine saß nicht umsonst im Zuchthaus; Poe war Trunkenbold und starb im Rinnstein und Wainewright war Massenmörder. All dies zugegeben — aber sind ihre Dichtungen deshalb weniger vollkommen? Er sei nur ein echter Dichter, und wir verzeihen dem Diaboliker alle bürgerlichen Untugenden, alle Laster und Schandtaten. Wenn seine Sprache wie seltener Brokat ist, mag seine bürgerliche Lebensweise gemein sein, wie die des tagscheuen Strolches. Mögen sie sich immerhin dem Satan verschreiben, wenn sie dann nur die Zaubermacht besitzen, die Bütten der Schönheit über uns auszuschütten, wundervoller Schönheit, an der sich unser Sinn berauscht, unser Herz entzückt und unser Geist ergötzt. Mag sie ein Blendwerk der Hölle sein, wenn sie nur Helena ist. Ein gutes Gedicht von einem erbärmlichen Menschen, findet vor den Augen Apolls mehr Wohlgefallen als ein erbärmliches Gedicht von einem guten Menschen.

Hören wir doch endlich auf, den armseligen Wirklichkeiten einen so großen Wert beizulegen.

Wenn man will, ist alles eitel, denn alles ist vergänglich.

Aber sicher wird man die wenig erfreulichen Lebensschicksale der Diaboliker längst vergessen haben, wenn man ihren Stil noch lange bewundern wird. Denn der Stil der Diaboliker ist geschickt, verwickelt, gelehrt und pompös; ein prachtstrotzender Stil, voller Abtönungen und Besonderheiten; der die Grenzen des allgemeinen Sprachgebrauchs immer weiter hinausrückt; der bei allen Fachwörterbüchern Anleihen macht.

„Ich gebiete euch" — ruft Theodore de Banville den Dichtern zu — „möglichst viel Wörterbücher, Enzyklopädien, Fachschriften über alle Handwerke und Sonderwissenschaften, Buchhändler- und Versteigerungsverzeichnisse, Museumkataloge, kurz alle Bücher zu lesen, die eueren Wortschatz vermehren können."

Diese Dichter nehmen Farben von allen Paletten und Töne von allen Instrumenten, und sie strengen sich an, das Unaussprechliche des Gedankens und die unbestimmtesten und fliehenden Umrisse der Form wiederzugeben. Sie wagen es manchmal, jene flüchtigen Gedankenblitze darzustellen, die uns wider Willen durchzucken, die nur durch ihr augenblickliches Verschwinden erträglich werden und darum jeder Darstellung sich entziehen; dann haben wir den Eindruck, als redeten ihre Menschen im Traume. Die zartesten Töne und subtilsten Worte stehen ihnen zu Gebote, doch

lieben sie auch das Schreiende, Gräßliche; ja, sie können sich zuweilen bis zu krasser Wildheit steigern. Sie horchen auf die leisesten Bekenntnisse der Nerven und auf die dumpfen Geständnisse der Begierden. Ihr Stil ist die höchste Leistung des Wortes, das bis zur äußersten Übertreibung gehetzt und dem befohlen wird, alles darzustellen. Er ist übrigens nicht leicht, dieser Stil, denn er drückt neue Gedanken in neuen Formen und Worten aus, die man noch nicht vernommen hat. „In dieser wundervollen Sprache“ — sagt Baudelaire — „scheinen wir die Fehler und Barbarismen, die notwendigen Nachlässigkeiten einer Leidenschaft wiederzugeben, die sich vergißt und der Regeln spottet. Die Worte, die eine neue Bedeutung erhalten, offenbaren die bezaubernde Unbeholfenheit des vor der römischen Schönen knieenden nordischen Barbaren.“

Dieser Stil, eben weil er voller Sonnenglanz ist, läßt auch reiche Schatten zu und in diesen Schatten bewegen sich, wie in den Bildern Breughels und van Boschs, die antlitzlosen Unholde des Aberglaubens, die grauenhaften Gespenster der Schlaflosigkeit, die traumgeborenen Nachtschrecken, die qualvollsten Gewissensbisse, die Alben, die den gepeinigten Menschen beim leisesten Geräusche zusammenzucken und sich umschauen lassen, die ungeheuerlichen Traumgesichte, denen bloß die Ohnmacht Einhalt gebietet, die dunklen Einbildungen und grellen Visionen, über die der Tag sich

wundern würde, und alles, was die Seele am Grund ihrer tiefsten und letzten Höhle des Finsteren, Formlosen und verschwommen Gräßlichen in sich birgt. Diese Schriftsteller verlieren an fesselndem und überwältigendem Leben und an Energie, was sie an Lesbarkeit und Klarheit gewinnen. Ihr Gottesdienst ist die Liebe zum Künstlerischen, die leidenschaftliche Begierde nach einem lebhaften Ausdrucke, einer neuen Wendung, einem prächtigen Reim, einem erlesenen Bilde, einem glitzernden Wort. „Ein schöner Vers, der nichts bedeutet, steht über einem minder schönen Vers, der etwas bedeutet" ist Flauberts innerste Meinung.

Sie haben keine ewigen Werke geschaffen. Aber wenn der Mensch immer von dem Göttlichen redet, das er in sich trägt, haben sie recht gehabt, auch einmal von dem Teuflischen zu sprechen. Denn wo Gott ist, ist auch der Böse. Und vielleicht ist Gott nirgends größer als in jenen Herzen, in denen sich ein großer Dämon seinen Thron errichtet hat.

Die Dichter des Opiums

Der Dichter weiß, daß er nur dann fortreißend wirkt, wenn er in der Ekstase zu uns spricht; nicht mit dem Verstande allein, sondern mit dem vom Nektar berauschten Verstande. Von allen Frondiensten erlöst, geleitet er die Phantasie durch die göttliche Welt, die sie auf ihrem Fluge durchstreift.

Im Phädrus läßt Plato seinen weisen Lehrer also sprechen: „Wer sich aber ohne Raserei der Musen der Pforte der Poesie nähert, in der Meinung, die Kunst allein könne ihn schon zum Dichter machen, der bleibt unvollständig und gelangt nicht ins Heiligtum; er und die Poesie des Nüchternen sind nichts gegen die Poesie des Rasenden." Diese Vorstellung war bei den Alten gang und gäbe; Demokrit verbannte geradezu die besonnenen Dichter vom Parnaß.

Und dies war gerecht. Denn der Gedanke allein läßt uns kalt, wenn er nicht leidenschaftlich vorgetragen wird und die Philosophie ist tot, die nicht mit poetischer Gestaltungskraft die Begriffe belebt. Was ginge wohl auch verloren, wenn man alles dem großen Schatze der Dichtkunst entreißen würde, was durch Weinesglut und Opiumrausch Gestalt und Leben empfing? Wenn man bei

Homer begönne, von dem man behauptet hat, daß er die tückische Kraft des Opiums gekannt habe, und eine Linie ziehen würde, die bis in unsere zeitgenössische Literaturepoche hineinführte, vermöchte man eine Legion berühmter Autoren aufzuzählen, und auch unberühmter, Namen von morgen und übermorgen, die nur der satanischen Droge ihre blühenden Träume, ihre tropischen Worte und ihre ekstatischen Bilder danken. Aber schweigen wir vom Opium, das nie gibt, ohne zugleich zu nehmen, das — wie ein hinterlistiger Zauberer — uns nie reich macht, ohne daß wir ihm nicht mit Leib und Seele hundertfachen Tribut dafür zahlen.

Die Gaben des Weines sind weniger üppig und weniger prunkvoll, aber auch weniger verderbenbringend. Soll man von den edlen Regungen und großen Gefühlen reden, die er allein im Menschen frei macht? Von der Verwandtschaft mit den Göttern, die er offenbart? Von den Lüsten, die sich verdoppeln und den Schmerzen, die sich mindern? Von den mächtigen und neuen Gedanken, die er entfachte und die das Weltrad in rascheren Schwung brachten? Von dem Mantel des Glückes, den er uns greifbar hinhält?

Oder soll man von den ewig fröhlichen Liedern Anakreons sprechen, die er zum Lobe des Dionysius gesungen hat, desselben Göttersohnes, den der Meißel des Praxiteles in Marmor schlug? Von den dämonischen „Bacchanalien“ des Euripides?

Den Liedern des Horaz, Hafis und Goethe? Den „Dionysiaka“ des Schriftstellers Nunnius oder des Spätlateiners Decius Ausonius? Soll man wirklich die endlose Kettenbrücke von Beweisen zusammenfügen, die mit dem Buche Sirach beginnt, in dem das Leben ohne Wein für wertlos erachtet wird, und die bis zu dem Dithyrambus hinführt, den ich morgen in meiner Zeitung lesen werde?

Auch Dionysos wohnt auf dem heiligen Parnaß, und wie Apollo ist er der Ahnherr der Poesie. Apoll der Gott der beschaulichen und besonnenen Dichter, die Klärung suchen und Frieden; Dionysos der Gott der schöpferischen Trunkenheit, der dämonischen und ekstatischen Zustände. Den Griechen war er zugleich ein Kulturgott; sie nannten ihn Lyäos, den Erlöser, wie die Römer ihn als Liber, den Befreier, feierten. Das Fest des Dionysos wurde nicht nur durch fröhliche Prozessionen begangen, deren letzte Überreste sich vielleicht noch bis auf den heutigen Tag in den berühmten Winzerfesten von Vevey erhalten haben, sondern vor allem durch einen Wettkampf der musischen Künste. Die Geschichte der Literatur lehrt uns, daß alle höheren Formen der Poesie, Chorgesang und Hymne, vor allem das Drama, die Tragödie, Komödie und Posse, aus dem Dionysoskultus hervorgegangen sind. Die Werke von Äschylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes sind zur Feier athenischer Winzerfeste geschrieben und in dem Theater des Dionysos am Fuße der Akropolis von

Athen aufgeführt worden. Es ist bemerkenswert, daß in demselben Verhältnis, wie Italien von seiner politischen und kulturgeschichtlichen Größe herabsank, auch seine Weine schlechter wurden.

„Wenn es einmal einen wahrhaft philosophischen Mediziner geben wird," — sagt Baudelaire — „wird er eine gewaltige Arbeit über den Wein schreiben können, eine Art Doppelpsychologie, deren beide Komponenten der Wein und der Mensch sein werden. Er wird auseinandersetzen, wieso und wodurch gewisse Getränke die Fähigkeit in sich schließen, die Persönlichkeit des denkenden Wesens maßlos zu steigern und sozusagen eine dritte Person zu erzeugen, eine mystische Operation, bei welcher der natürliche Mensch und der Wein, der animalische und vegetabilische Gott, die Rolle von Vater und Sohn in der Dreifaltigkeit spielen; sie bringen den heiligen Geist hervor, den Übermenschen, der den beiden in gleicher Weise überlegen ist."

Wie wahr dies ist, weiß man von Hoffmann, der Alkoholiker wird, nicht aus Freude am Wein, sondern wegen der Rauschstimmungen, die er zu künstlerischen Zwecken ausbeutet. Er will sich im brutalen Rausche nicht vergessen, sondern seine wahre Seele entdecken. „Gewiß ist es," — philosophiert er — „daß in der glücklichen Stimmung, ich möchte sagen in der günstigen Konstellation, wenn der Geist aus dem Brüten in das Schaffen übergeht, das geistige Getränk den regeren Umschwung

der Ideen befördert ... man könnte rücksichts der Getränke gewisse Prinzipien aufstellen. So würde ich bei der Kirchenmusik alte Rheinweine, bei der tragischen Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Champagner, bei einer höchst romantischen, wie der des Don Juan, einen Punsch aus Cognak, Arak und Rum anraten."

Hoffmann, solchen Prinzipien bis an sein Ende treu, hat den Wein immer als seine eigentliche Hippokrene betrachtet und mehr als andere Dichter hielt er an dem Spruche des Psalmisten fest, der Wein erfreue des Menschen Herz.

Denn wenn der Dichter im Zwiespalt lebt mit der Außenwelt, in einer Misere, die jeden Gedanken erstickt, ehe er noch geboren; wenn seine Seele durch Bande niedriger Art am Boden festgehalten wird; wenn gemeine Sorge ihn durchwühlt und er vergebens die Flügel seiner Phantasie auszubreiten sucht, um sich in voller Pracht emporzuheben über die Menschheit, so ruft er sie oft herbei, die Diener des Dionysos, alle die äußeren Hilfstruppen, um herauszukommen aus sich selber; um in den großen freien Raum aufzuschweben, der ihm gehört. Er greift, nur auf den unmittelbaren Genuß bedacht und ohne sich über die Verletzung der Gesetze seiner Konstitution zu beunruhigen, zu Wein, Kaffee und Tee, zu Tabak, Äther, Opium und Haschisch oder was immer fröhliche Stimmung und animalische Lebensbejahung hervorzubringen imstande ist. Alle Menschen, und voran die Künstler,

bedienen sich dieser Mittel. Sie sind Balsam für wunde Herzen; sie schenken Vergessenheit den Gedemütigten und Fluchbeladenen und überfirnissen das Leben der vom Dasein Gepeinigten mit goldenem Glanze. Es sind die unentbehrlichen Genossen der fröhlichen Feste; es sind die Freunde, die in Stunden tiefer Traurigkeit uns trösten ohne zu sprechen und ohne unsere Einsamkeit zu entweihen. Diese chemischen Kräfte erhöhen und verdoppeln die ursprüngliche Kraft.

Man kennt Friedrich Schlegels schwärmerische Verehrung des Opiumrausches. „Wenn ich nur den Alarcos unbegreiflicher, undurchdringlicher gezeichnet hätte", sagte er zuweilen und setzte hinzu: „Ich hätte mehr Opium nehmen sollen, als ich ihn schrieb, dann würde ich mit ihm erreicht haben, was ich gewollt."

Aber was soll man zu Theodor Amadeus Hoffmann sagen, der aus Liebe zur Kunst sein Leben systematisch pathologisch gestaltete; der, wenn ihn die natürliche Kraft zum Leben verließ, Gift nahm, nur um sich sein künstlerisches Leben zu erhalten; der sich freute, wenn ihn nervöser Kopfschmerz heimsuchte, weil er „das Exotische gebärt!"

Und gar erst der englische Dramatiker Shadwell, der ohne Opium so undenkbar ist, wie ein Stern ohne Glanz!

Sie alle nehmen ihre Zuflucht zu den Essenzen des Mohns und Hanfsamens, zu Wein und anderen Stimulantien. Und sie wirken wie ein süßer Zau-

ber. Sie führen den Menschen aus der Gefangenschaft des Körpers heraus, befreien ihn aus dem ummauerten Kerkerhof persönlicher Beziehungen, die ihn einengen und bedrücken. Seine Gedanken nehmen einen höheren Aufschwung, erhalten einen neuen überirdischen Glanz, und in der Verzückung der Sinne und des Geistes, die dem Menschen stets als der Güter höchstes erschien, gibt er seinem Hang nach Unendlichkeit Ausdruck.

Thomas de Quincey, Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire sind die idealen Typen solcher Dichter. Die Verneinung der Zeit, das Sich-Hinwegtäuschenwollen über die Leere ist bei allen gleich stark. Diese in die Hölle Hinabgestoßenen suchen das Eden; aber da der Mensch die wirklichen Paradiese verloren hat, schaffen sie sich künstliche. Allen dreien gemeinsam ist die vollkommene Gleichgültigkeit ihrem Leser gegenüber; sie sprechen über die Köpfe ihrer Zeitgenossen hinweg zu späteren Generationen mit feineren Sinnen und sensibleren Nerven. Sie lassen sich in ihren Schriften nach Laune gehen, ohne viel darum bekümmert zu sein, ob man ihnen zuhört oder nicht, ob man sie verhöhnt oder vergöttert. „Ist es überhaupt zur Befriedigung des Autors groß nötig, daß irgendein Buch begriffen werde?“ fragt Baudelaire. „Ist es denn unerläßlich, daß er überhaupt für irgendwen geschrieben habe? Ich für meine Person finde so herzlich wenig Geschmack an der lebenden Welt, daß ich am

liebsten nur für die Toten schreiben möchte." So Poe und so de Quincey, der sein ganzes Schriftstellern einmal ein lautes Denken nennt, wobei er nicht erst lange überlege, ob und was er auch denken dürfe.

De Quincey wurde am 15. August 1785 bei Manchester als Sohn begüterter Eltern geboren. Schon in den Knabenjahren zeigte er die Spuren großer Besonderheit und Auserlesenheit. Auf der Schule war es ihm ein Leichtes, sich flott griechisch zu unterhalten. Nach der Ansicht seines Lehrers wäre er imstande gewesen, eine bessere griechische Ansprache an eine athenische Volksmenge zu halten, als der Lehrer eine englische. Die Dürre und Armseligkeit des Verstandes der Lehrer durchschaute der junge Thomas denn auch bald, und da er sich von den „elenden Schulmeistern" nicht länger die erhabenen Gedanken seiner Kindheit zerstören lassen wollte, nahm er den Befehl, eine wissenschaftliche Laufbahn einzuschlagen, im allzuwörtlichen Sinne, und entlief, sechzehn Jahre alt, der Schule; er kam nach mannigfachen Fährnissen nach Oxford. Dort studierte er und fand in Coleridge, Wordsworth und Southey literarisch gleichgesinnte gute Freunde. Mit vielseitiger Begabung und großer Beredsamkeit verband er ein ungeheures, metaphysisch geschärftes Wissen, das er mit poetischem Geschmack und ästhetischer Feinfühligkeit in seinen Arbeiten, die vierzehn Bände füllen, vorzutragen verstand. Am 8. Dezember 1850 starb er.

Er war zeitlebens ein Sonderling und ein selten guter Mensch. Er hatte zuviel gelitten und begriff darum sehr wohl, wie die Not selbst den besten Menschen korrumpieren und in eine Bestie verwandeln kann. Niemanden verurteilte er. Die Fäden, die das Leben eines Menschen verwirren, den Menschen verstricken und zu Falle bringen, lagen klar vor seinen Augen. Mit Geduld und Sorgfalt ging er ihnen nach, entwirrte sie und fand sich zu den armseligsten Seelen hin, mit denen er seinen Schönheitsreichtum teilte. In den Zeiten der physischen und psychischen Drangsal, als ihn das Schicksal hin – und hergestoßen hatte und sein Körper unter der Last der Qualen zusammenzubrechen drohte, fand er im Opium einen Trost, der ihm nicht nur Vergessenheit brachte, sondern auch himmlische Wonnen. „Opium!“ ruft er in seinen „Bekenntnissen“ aus, „welche Schauder trüber und seliger Erinnerungen jagt es durch mein Gebein! O gerechtes, erfinderisches und mächtiges Opium, das du den Herzen der Armen wie der Reichen für Wunden, die niemals heilen, für Qualen, unter denen die Seele vor Empörung schreit, lindernden Balsam bringst; beredtes Opium, das du mit deiner mächtigen Überredungskunst den Zorn darniederschlägst und den Schuldigen für eine Nacht die Hoffnungen der Jugend zurückgibst und Hände von vergossenem Blute reinwäschst; das du den Stolzen zu einem kurzen Vergessen ungerechter Beleidigungen führst; zum Triumph der leiden-

den Unschuld, die Meineidigen und die falsches Zeugnis geben vor den Richterstuhl der Träume rufst und die Urteilssprüche ungerechter Richter umstößt; du baust aus dem Herzen der Dunkelheit, aus den phantastischen Bildwerken des Hirnes Städte und Tempel, die weit über die Kunst des Phidias und Praxiteles, über die Pracht Babylons und Hekatompylos erhaben sind; und aus der Anarchie träumenden Schlafes rufst du langbegrabene süßvertraute Gesichter, unberührt von den Schäden des Grabes, wieder ans Sonnenlicht. Nur du weißt zu schenken, nur du hast die Schlüssel des Paradieses, o gerechtes, erfinderisches und mächtiges Opium!"

Wenn man diesen langtönenden Hymnus, diesen Ausbruch eines Freudenrausches, dieses Bacchanal trunkener Epitheta liest, fühlt man unwillkürlich, daß dieses Buch nicht das phantastische Produkt eines bloß erfinderischen Autors sein kann; man spürt vielmehr die reine Atmosphäre von Wahrhaftigkeit, die über dem Ganzen schwebt, und horcht erstaunt auf den aufrichtigen Ausdruck, der sich von keinem Genie nachahmen läßt und den bei Quincey jede Einzelheit begleitet. Mit einer rücksichtslosen Aufrichtigkeit, poetisch und medizinisch gleich bedeutsam, hat er die Freuden und Leiden, die das Opium bereitet, in seinen „Bekenntnissen" geschildert. Sie sind von einer machtvollen und seltenen Imagination, subtil, geistvoll und originell. Über die Weitschweifigkeiten und Unter-

brechungen sieht man gern hinweg. Oft sind die launigen Digressionen sogar willkommen, weil sie reichen Aufschluß geben über die reizende Persönlichkeit, über diesen Kranken, der — wie Heine — noch in seinen Moquerien liebenswürdig zu sein vermag, und aus dessen Auge, in dem die Träne blitzt, ein wundervoller Humor herausleuchtet.

Der dramatischste Teil seines Buches ist sicherlich jener, in dem er von den übermenschlichen Willensanstrengungen spricht, die er hat aufwenden müssen, um der Macht des Opiums zu entkommen, der er unklug sich selber ausgeliefert hatte. Dichterisch am höchsten stehen seine Träume, erstaunliche und komplizierte Visionen, von einem Glanze, den nur ein dem Opium versklavter Dichter hervorzuzaubern vermag. Wie und auf Grund welcher physiologischen Anlagen die Träume im Menschen entstehen und wie sie durch das Opium bis zu halluzinatorischer Lebendigkeit erhitzt werden können, das ist das Hauptproblem dieser Bekenntnisse, in das alle übrigen Gedanken wie in einen verwickelten, üppig sprießenden Urwalddschungel eingeschlossen sind.

Der Schluß des Buches scheint gezwungen, nicht mehr jene Ehrlichkeit atmend, die anfangs so überzeugt und gefangen nimmt. Ein spottlustiger Ton, der eine grausenvolle Trauer verbirgt und eine Selbstpersiflage, deren Wurzel eine tiefe Verzweiflung an sich selber ist, sollen uns hinwegtäuschen über die seelische Verlorenheit des Dichters. Er

macht sich über seinen Körper lustig, mit einem Zynismus, der eines Heine würdig ist: „Wenn die Herren von der Anatomie glauben, daß ihre Wissenschaft den geringsten Vorteil aus der Sezierung des Körpers eines Opiumessers ziehen kann, so mögen sie nur ein Wort sagen, und ich werde Sorge tragen, daß ihnen der meine, von Gesetz und Rechtswegen zufällt, d. h. sobald ich selbst mit ihm fertig bin. Ich bitte sie, sich durch keinerlei falsche Höflichkeit oder aus Schonung für mich bestimmen zu lassen, diesen Wunsch zu unterdrücken; denn ich kann nur immer wieder versichern, daß ich es bloß als eine Ehre empfinden könnte, wenn sie an einem solch elenden Körper, wie dem meinigen, demonstrierten, und daß mir der Gedanke an die posthume Rache für all die Pein, die er mir bereitet, nur das größte Vergnügen macht."

Charles Baudelaire, der in seinen „Künstlichen Paradiesen" eine eingehende Analyse dieser Bekenntnisse Quinceys gegeben hat, Baudelaire, der Schönheitsdurstige, der geistig Verwandte und tiefsinnige Interpret Poes und Quinceys, nennt diesen einmal einen der feinsten Geister des alten England, und er fragt, was es uns denn angehe, daß der „Opiumesser" der Menschheit niemals positive Dienste geleistet habe. „Wenn sein Buch schön ist, so schulden wir ihm Dank. Daß de Quincey sich bisweilen seltsam streng seinen Freunden gegenüber zeigte, welcher Autor, der die Glut der literarischen Eigenschaften kennt, hätte

das Recht, darüber zu erstaunen? Er setzte sich selber grausam zu; und im übrigen: Die Bosheit kommt nicht immer aus dem Herzen; es gibt auch eine Bosheit der Intelligenz und der Imagination."

Baudelaire selbst muß den Dichtern beigezählt werden, die das verlorene Paradies mit Hilfe narkotischer Mittel wieder zu gewinnen hoffen. Seine Dichtung vom Haschisch (Die künstlichen Paradiese) ist nicht minder poetisch und tragisch als Quinceys Opiumbekenntnisse. Aber Baudelaire weiß, daß den krankhaften Genüssen, die der Haschisch verschafft, unausweichlich die Strafe folgt; er findet seinen fortgesetzten Verbrauch, obwohl er den Geist erleuchtet und ihm grenzenlose Expansion gibt, sogar unmoralisch und lasterhaft. Und dennoch entschuldigt der einsame Dichter, der sich selber weit hinausschwingen wollte über den Schauplatz menschlichen Ringens und Kämpfens, den, welcher diesem und ähnlichen Lastern fröhnt, mit dem Hang nach Unendlichkeit, mit dem in allen Menschen lebenden Wunsch, mächtige Flügelhiebe gen Himmel zu nehmen.

„Der Haschisch — sagt er — breitet sich über das ganze Leben wie ein wundersamer Firnis; er gibt ihm feierliche Farbentöne und hellt es auf bis in die letzten Tiefen. Landschaftsausschnitte, fliehende Horizonte, Perspektiven auf Städte, die in leichenhafter Sturmesfahlheit gespenstisch aufleuchten, oder die in den feuertiefen Gluten der Sonnenuntergänge sich entzünden — Tiefen des

Raumes, eine Allegorie auf die Tiefe der Zeit — der Tanz, die Geste oder die Deklamation der Komödianten, falls du in ein Theater hineingeraten bist — die erste beste Phrase, wenn deine Augen auf ein Buch fallen — mit einem Worte: Alles, die Universalität der Wesenheiten zeigt sich vor dir in einem neuen Glanze, wie du ihn dir bisher nicht träumen ließest. Die Grammatik, die dürre Grammatik sogar, wird so etwas wie ein geisterbeschwörender Zauberspuk, der die Worte auferweckt und sie mit Fleisch und Bein bekleidet."

Dieser fanatische Verehrer der Individualität hatte das Bedürfnis hinauszudringen über die engen Grenzen des Alltags und seine Seele aus dem eigenen Körper zu befreien. Von dem poesielosen Getriebe des modernen Menschen sehnte er sich hin zu der tiefen und an Wundern reichen Mystik des Mittelalters, wo seine religiöse Inbrunst sich ausleben konnte, und den Gott, den er inmitten des Pariser Trubels nicht fand, fühlte er in Stunden der Haschisch-Verzückung in sich sprechen. Der Haschisch, der ihm Hellsichtigkeit lieh, schuf ihm zwar physisches Leid, aber auch seelische Freuden. Er vergaß dann den gelddürstigen Plebs, der ihn anekelte. Und er endete nicht im Irrsinn, weil er Haschischist war, sondern er suchte beim Haschisch Zuflucht, weil er unter der Wirklichkeit unsäglich litt und weil er in ihr seine Sehnsucht nach Schönheit nicht zu stillen vermochte.

Dies war auch das Motiv, das Edgar Allan Poe,

diese Sphinx unter den Dichtern, diesen unvergleichlichen und unwiderleglichen Poeten, den Herrn des Schrecklichen und Fürsten des Mysteriums, zum Trinker und Opiumesser hatte werden lassen. Auch er spricht fast in allen seinen Dichtungen von der mysteriösen und düsteren Kraft des Opiums, die sich so charakteristisch in einer riesigen Wertbemessung aller Erscheinungen äußert: „Ich konnte stundenlang unermüdlich nachsinnen, wenn meine Aufmerksamkeit sich auf irgendein kindisches Zitat am Rande oder im Text eines Buches heftete, konnte den größten Teil des Sommertages hindurch ganz hingenommen sein, vertieft in den bizarren Schatten, der in schräger Richtung auf der Tapete oder dem Fußboden sich langstreckte; konnte eine ganze Nacht meiner selbst vergessen, wenn ich vor der steilen Flamme einer Lampe oder den glühenden Kohlen im Kamin bis in den Morgen wachte; ganze Tage über dem Dufte einer Blume verträumen; in monotoner Art mir irgendein vulgäres Wort wiederholen, bis daß der Ton, je mehr er wiederholt ward, aufhörte, dem Geiste irgendeine Vorstellung zu bedeuten. Das waren einige der gewöhnlichsten und ungefährlichsten Verirrungen meiner geistigen Fähigkeiten, Verirrungen, die zweifellos nicht völlig ohne Beispiel sind, gewiß aber jeder Erklärung und jeder Analyse spotten."

Nicht minder stark hat der Opiumesser Samuel Tailor Coleridge (1772—1834) die verfeinernden Traumwirkungen des Rauschgiftes erfahren: „Von

einem Gefühl tropischer Hitze und vertikaler Sonnenstrahlen gepeinigt, erschuf sich mein Geist alle Kreaturen, Vögel, Säugetiere, Reptilien, alle Bäume und Pflanzen, war aller Gebräuche und Sitten gegenwärtig, die je in den tropischen Regionen Asiens gefunden worden. Doch aus Verwandtschaftsgefühlen vergaß er auch nicht Ägypten und seine Götter; Affen, Papageien, Kakadus starrten mich an, fauchten nach mir, grinsten zu mir herüber, schnatterten mich an. Ich stürzte in eine Pagode und wurde jahrhundertelang in Geheimräumen gefangengehalten oder hing auf Turmspitzen aufgespießt. Ich war Götze und Priester zugleich; man betete mich an, man opferte mich. Ich floh vor dem Zorn Brahmas durch alle Wälder Asiens. Wischnu haßte mich, Siwah lauerte mir auf. Plötzlich kam ich zu Isis und Osiris. Sie sagten, ich hätte eine Tat begangen, über die Ibis und Krokodil erschauerten. Ich wurde für Jahrtausende mit Mumien und Sphinxen in Steinsärgen, in engen Kammern, in den Eingeweiden ewiger Pyramiden bestattet. Krokodile küßten mich mit giftigen Küssen. Ich lag unter unaussprechlich häßlichen, weichen Massen, zwischen Urschilf im Schlamme des Nil."

Oder man lese, wie Maupassant die Wirkung des Äthers beschreibt: „Die Migräne, dieser entsetzlich quälende Schmerz, die Migräne, die ärger foltert als alle Martern der Welt, die die Nerven erschüttert, den Menschen fast wahnsinnig macht,

die die Gedanken, dem Staube gleich, in alle Winde verstreut und das Gedächtnis schwächt, diese furchtbare Migräne hatte mich erfaßt und zwang mich mit unerbittlicher Strenge, mich auf meine Chaiselongue hinzustrecken und es mit der belebenden Wirkung des Äthers zu versuchen.

Nach Verlauf von einigen Minuten glaubte ich ein undeutliches Murmeln zu vernehmen, das bald schon zu lautem Gesumme anschwoll, und mir war's, als ob das ganze Innere meines Körpers leicht werde, leicht wie die Luft, als verflüchtige es sich.

Darauf folgte, wie eine Art Betäubung der Seele, ein trotz der andauernden aber nun weniger heftigen Schmerzen wohliger halbwachender, halbschlafender Zustand. Es war eines von jenen Leiden, die man geduldig in stummem Einverständnis erträgt, nicht mehr diese furchtbaren Qualen, gegen die sich unser ganzer gefolterter Körper rebellisch empört.

Bald begann diese eigentümliche wonnige Empfindung der Leere, die meine Brust erfüllte, sich auch auf die Glieder zu erstrecken, die nun ebenfalls leicht wurden, leicht, als ob das Fleisch und die Knochen sich aufgelöst hätten und nur die Haut noch übrig wäre, die Haut, die allein fähig ist, mich die Wonne des Daseins und dieser wohligen Ruhe empfinden zu lassen. Da ward es mir klar, daß ich nicht mehr litt. Der Schmerz hatte sich gleichsam verflüchtigt. Und ich hörte Stimmen, vier Stimmen, zwei Zwiegespräche, ohne

auch nur etwas von den einzelnen Worten zu verstehen. Es drangen nur unbestimmte, unbestimmbare Laute zu mir herüber, ab und zu ein undeutliches Wort; und nun wußte ich, daß das alles nichts anderes war als ein dumpfes Summen in meinen Ohren. Ich schlief nicht, ich wachte; ich begriff, ich fühlte, ich urteilte mit nie gekannter Schärfe und Klarheit, und plötzlich erfüllte mich diese Verzehnfachung meiner geistigen Fähigkeiten mit einer gewaltigen, fast berauschenden Freude.

Es war kein Traum, wie ihn der Haschisch wachruft, es waren nicht die krankhaften Visionen des Opiums; es war eine Verschärfung aller Sinne und Gedanken, eine neue Art, das Leben und alle Dinge zu sehen, zu beurteilen, zu schätzen, und zwar mit der Gewißheit, der festen Überzeugung, daß diese Art allein die richtige sei.

Und plötzlich trat das alte Bild der Heiligen Schrift mit verdoppelter Kraft vor mein geistiges Auge. Mir war's, als habe ich vom Baume der Erkenntnis gekostet, als enthüllten sich mir alle Mysterien, so ganz war ich im Banne dieser neuen, seltsamen, unwiderlegbaren Logik. Und mir fielen unzählige Argumente, Beweise und Vernunftschlüsse ein, die sofort wieder von anderen stärkeren über den Haufen geworfen wurden. Mein Kopf war der Tummel- und Kampfplatz meiner Gedanken geworden. Ich war ein höheres, mit einer unvergleichlichen Intelligenz begabtes Wesen, und das Bewußtsein meiner Macht erfüllte mich

mit einer wunderbaren Freude ... Das dauerte lange, lange."

Und nun lese man — denn eine solche Abschweifung scheint mir durchaus geboten — wie Oskar Wilde dergleichen beschreibt, der oft genug in jenen Höhlen Londons zu finden war, wo Theriak geraucht wird: „Ein zufälliger Farbton in einem Zimmer oder am Morgenhimmel, ein eigener Duft, den du einst liebtest und der feine Erinnerungen mit sich bringt, eine Zeile aus einem vergessenen Gedicht, das du einmal lasest, eine Taktfolge aus einer Melodie, die du nicht mehr spielst —, glaube mir, Dorian, das sind die Dinge, von denen unser Leben abhängt."

Oder man sehe, wie ein anderer Verherrlicher des Haschisch, der Dichter Oscar A. H. Schmitz es sagt: „Wie oft hatte ich die Nachmittage über einem Buche verbracht, das mich weit von der Wirklichkeit entfernte; aber leise, wenn die Dämmerung kam, fühlte ich, wie sich die kalten Hände des Gespenstes, die zu liebkosen scheinen möchten, um meine Stirn, über die Augen legten und mich am Weiterlesen hinderten. Ein Wort hatte vielleicht begehrliche Schwächen in mir geweckt und nun war ich für den Abend der grausamen Macht verfallen. Oder zwischen mein Klavierspiel tönte eine gleichgültige Stimme vom Vorplatz herein, oder ich atmete den Duft des Tees, einer Zigarette, und ich war ein Sklave der nie in ihrer Entsetzlichkeit genannten Gewalt, denn man begnügt sich

vor ihr wie über eine süße Torheit zu lächeln. Ich aber behaupte, daß uns dieser hinterlistige Feind in den Rausch stößt, wenn wir gern nüchtern blieben, daß er Angst vor uns selbst, vor dem Alleinsein erweckt, denn wir wissen, daß er dort auf den Möbeln liegt, Düfte aus gottlob vergessenen Stunden erweckt, alberne Melodien aus dem Flügel lockt und auf den Blumen der Tapeten Gestalten schaukeln läßt, die uns zurufen, und zwar mitleidig, daß wir das Leben versäumt haben."

Und endlich horche man noch auf die Offenbarungen, die der Dichter Claude Farrère von den Wundern des Opiums zu berichten weiß: „Man verliert sich in wunderbaren Träumen, die den Bewohnern des Westens verschlossen sind, Träume, die erfüllt sind von einer Philosophie, die zu fein für die Intelligenz der Barbaren ist.

Die mitleidige Drogue träufelt Balsam auf alle Wunden ... das Opium ist in der Tat ein Vaterland, eine Religion, ein starkes, unzerreißbares Band, das die Menschen miteinander verbindet ... Es besitzt eine Wunderkraft, die jeden Abgrund auszufüllen versteht. Das Opium ist ein Zauberer, der alles umgestaltet und zu verwandeln vermag. Europäer und Asiaten sind einander gleich, sie alle unterliegen seiner Macht — das Opium verwischt jeden Unterschied der Rassen, der Physiologie und der Psychologie, und schafft neue, bisher unbekannte Lebewesen — die Raucher! Die Raucher — das sind Wesen, die, streng genommen, aufgehört

haben, Menschen zu sein ... Sobald unser Hirn durch die Macht des Opiums erleuchtet ist, erkennen wir, daß wir einer großen Brüderschaft angehören, wir würdigen einander und schließen Freundschaft ... Es erschien mir wunderbar, die Verwandlungen zu beobachten, die die Drogue bei ihren Gläubigen verursacht. Ich habe mit Entzücken das Gefühl genossen, mich selbst als ein anderes, mir völlig fremdes neues Wesen zu empfinden, dessen Sinne im Absterben begriffen oder aber vervielfältigt erschienen. Es hat mich beglückt, zu beobachten, nicht sehen zu können, um desto feiner zu hören und die völlige Zerrüttung meiner Nerven, das Versagen meiner sexuellen Kräfte zu empfinden. Aber all diese Kleinigkeiten haben aufgehört, Reiz auf mich auszuüben, seit das Opium mein Hirn so völlig durchdrungen hat, um mir die wahre Weisheit zu enthüllen ...

Oh, das Glück zu empfinden, wie man sich von Sekunde zu Sekunde weniger von seinem Körper gefesselt fühlt, wie man immer weniger menschlich wird und wie man sich allmählich von dem Irdischen ablöst. Den freien Flug des Geistes und der Seele zu beobachten, die sich von der Materie losgerungen haben; die geheimnisvolle Vervielfältigung aller edlen Fähigkeiten, der Intelligenz, des Gedächtnisses, des Schönheitssinnes in sich zu beobachten. Einfach durch den Genuß einiger Pfeifen den Helden, den Aposteln, den Göttern sich ebenbürtig zu fühlen; ohne jede Anstrengung

den Gedanken eines Newton zu begreifen, das Genie eines Napoleons beherrschen, die Geschmacksfehler eines Praxiteles verbessern zu können. In den erweiterten Herzen Raum für alle Tugenden, alle Güte und Liebe zu haben; den Himmel und die Erde mit gleicher Inbrunst zu umfassen, für Feinde und Freunde, für gute und böse, glückliche und elende Menschen die gleiche Güte und Hingebung zu empfinden — gewiß, die Seligkeiten, die der griechische Olymp und das Paradies der Christen ihren Auserwählten versprechen, sind kaum mit solch vollkommenem Glück zu vergleichen. Ich aber genieße diese Seligkeit ...

Denn meine Freude, alle Menschen an Geist und Verstand zu übertreffen, ist eigentümlicherweise noch nicht so groß wie mein Entzücken darüber, der Beste und Mitleidigste aller Menschen zu sein. Dieser Überlegenheit meines Herzens über die aller anderen Herzen entsprießt eine tiefe Befriedigung, die sich kaum in Worten beschreiben läßt. Groß angelegte Naturen, die idealen Zielen nachstreben, sind oft von einer tiefen bitteren Traurigkeit über das Leben erfüllt, weil es ihnen häßlich, schmutzig und von der Sünde befleckt erscheint. Ich aber, der ich weiter und heller sehe, habe aufgehört, mich zu betrüben und Schlimmes darin zu sehen. Bei der fünfzehnten Pfeife verwischt sich alles Schlechte vor meinen Augen. Mit einem einzigen Blick erkenne ich die Ursachen aller Wirkungen, die Triebfeder jeder Handlung, eine

Entschuldigung für jedes Verbrechen. Und da die Zahl der Ursachen und Entschuldigungen Legion ist, und da ich ebenso gerecht wie hellsehend bin, verurteile und verdamme ich niemals, ich spreche die armen sündigen Herzen frei von ihrer Schuld, ich beklage und liebe sie."

Wahrlich, wenn das Opium auf alle Menschen die gleiche veredelnde Kraft ausübte, müßte man den Opiumgenuß zum Gesetz erheben; denn weder Bücher, noch gute Lehren, noch heroische Taten waren bisher imstande, die Menschen mit so tiefer Einsicht und menschlicher Liebe zu erfüllen.

Man kann die Quelle nennen, aus der diese Dichter gemeinsam schöpfen; man kann nachweisen, von wem sie ein solch subtiles Erschauen der Dinge gelernt haben, ohne sie dadurch in ihren Werten herabzusetzen. Es ist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der göttliche — ein Epitheton, das ihm Baudelaire beigelegt hat — der in vielen Stücken, und besonders in der Schilderung atmosphärischer Phänomene der Allseele Poes Vorbild ist: „Nicht sowohl im Traume — sagt Hoffmann — als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich, wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und sich dann zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. Der Duft der dunkelroten Nelken

wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden Töne des Bassethornes."

Heinrich von Kleist kennt ähnliche Zustände seltsamer Sinnesvervielfältigung und Sinnesverschiebung. 1811 schreibt er: „So wie wir schon einen Dichter haben (Goethe) — mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage — der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind."

Otto Ludwig bekennt: „Diese Farbenerscheinung habe ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte ergeben, so hab ich ein gesättigt Goldgelb, ins Goldbraun spielend; wie Schiller, so hab ich ein strahlendes Karmoisin. Bei Shakespeare ist jede Szene eine Nüance der besonderen Farbe, die das ganze Stück nur hat."

Friedrich Hebbel berichtet in seinem „Tagebuch" (1837): „Denke ich an alte Zeiten, so denk' ich immer zugleich an Abenddämmerung; denk' ich an einen alten Charakter, so erscheint er mir unter Flor und Spinnweb; so gewiß ist's, daß jede

innere Erscheinung ohne weitern Prozeß eine ihr analoge äußere hervorruft."

Selbst Ludwig Ganghofer schildert in seinen Jugenderinnerungen Zusammenhänge von Tönen und Farben.

Bekannter ist, daß Huysmans in „A rebours" sich vollkommen in Hoffmannschem Geist bewegt, wenn er über den Austausch und die Aufhebung der besonderen Sinnesempfindungen erzählt: „Jeder Likör entspricht seinem Geschmacke nach dem Ton eines Musikinstruments. Der herbe Curaçao beispielsweise der Klarinette, deren Klang säuerlich und mild ist. Der Kümmel der Oboe, deren quängelnder Ton näselt; Pfefferminz und Anisette der Flöte, die zugleich süß und scharf, schreiend und sanft ist, während der Kirsch, um das Orchester zu vervollständigen, wütend die Trompete bläst, Wacholder und Whisky den Gaumen mit ihrem schrillen Piston- und Posaunengedröhne auseinanderreißen, der Träberbranntwein mit dem betäubenden Lärm der Orgelpfeifen tobt, und der Chios und Mastique mit den Donnerschlägen der Zimbel und kraftvollem Paukenschlag die Mundhöhle hinabrollt."

Ähnliche Stellen findet man häufig in den Schriften Gerard de Nervals (1808—1855).

Baudelaire erklärt diese Auflösung und Durcheinanderflut der Sinneskräfte nicht allein durch chemische Einwirkungen; für ihn sind diese Zustände das Kennzeichen des vom Dämon Be-

sessenen: „Wenn der Dämon von euch Besitz ergriffen hat, kleiden die Töne sich in Farben und die Farben werden zu Musik. Jedes dichterische Gehirn nimmt in seinem gesunden und normalen Zustande leicht diese Analogien wahr. Allein diese Analogien nehmen alsdann eine ungewohnte Lebhaftigkeit an; sie durchdringen den Geist, nehmen ihn ein, überladen ihn mit ihrer despotischen Art".

Ob Baudelaire, der auch Proclus, Swedenborg und Browning gelesen hat, sich auf Poe allein stützt, oder ob auch er mit dieser Gefühlsweise in Hoffmann fußt, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Von Wilde weiß man, daß er sie alle eifrig studierte, und von Schmitz darf man es unbedingt behaupten. Möglich auch, daß dieser ganze philologische Krimskrams nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Man wird hier so leicht zum Jäger, der nach Spuren sucht; möglich — sage ich — daß gerade hier nicht von gegenseitigen dichterischen Einflüssen die Rede sein darf. Vielleicht ist es eben das Opium, daß diese Blutsverwandtschaft des Geistes, ja sogar der Worte erzeugt. Denn dies ist gewiß: wo die Sinne nicht fein genug sind für die subtilen Wahrnehmungen des ahnenden Intellekts, wo die begrenzte Sehkraft des Auges nicht hinreicht, der Natur ins Herz zu schauen, und das Ohr nicht so gebaut ist, um den stummen Stein beim leisesten Atemholen belauschen zu können, da nimmt der Dichter seine Zuflucht zum Opium, dem Schöpfer intensivster Interessen, dem Zauberer

neuer Welten. In dem Beben eines gesprochenen Wortes, in der Form einer Blüte, in dem Flüstern der Espe, im Stöhnen des Windes, in den unbestimmten Düften, die dem Walde entströmen, steigt dann eine Welt von Inspirationen auf, ein prächtiger und buntscheckiger Zug chaotischer, rhapsodischer Gedanken. Drum greift der Dichter, wenn die Natur ihn nicht mit jener Besessenheit begnadet hat, die das düstere Kennzeichen der Großen ist, nach künstlichen Mitteln, um die Kraft der Ekstase und Stärke der Vision zu steigern, die allein den Flug des Werkes bestimmt. Denn wo die Ekstase aufhört, hört auch der Dichter auf zu reden und der Schriftsteller hat das Wort; es beginnt die geistige Arbeit, die des Geschmacks und Verstandes; es beginnt die Arbeit des Wägens und Urteilens, des Feilens und Ziselierens — kurz: die Arbeit. Der wahre Dichter strebt aber immer nach Expansion und Freiheit, wenngleich er sie mit der eigenen Gesundheit erkaufen muß. Er verzehrt sich rascher, um dem Licht, das er zu verbreiten gedenkt, mehr Helle zu geben und mehr Glanz; er stirbt, damit das Werk lebe. Was sind ihm Opium, Morphium und noch schlimmere Gifte, wenn dank ihrer Wirkung nur der hohe Guß gelingt. Wird die Nachwelt nur die Glocke tönen hören, so mag Dionysos immerhin sein Opfer haben. Deshalb ist Dionysos den Griechen nicht nur der berauschende und glückbringende, sondern auch der unheimliche

Gott, in dem Lug und Trug lebt; ein verschlagener Jäger, dessen liebste Beute die Dichter sind. Der Dichter überlistet zwar die Natur, aber auf Kosten seines Verstandes; denn die Natur läßt sich mit Kniffen nicht beikommen. Die Betäubung gibt ihm das Gefühl des Übermenschen, um ihn, wenn sie vorüber, zum Tier herabsinken zu lassen. Sein Gehirn wird zwar erleuchtet durch Opium und Haschisch; aber es ist nicht die Erleuchtung, die vom Himmel kommt; nicht jene Flamme brennt in seinem Busen, die Goethe um Mitternacht vom Lager aufspringen ließ, um den Ahasver niederzuschreiben; es ist nicht die himmlische Begeisterung, die aus ihm spricht, sondern die physiologische Folge der chemischen Wirkung, der niedrigen Drogue, die ihn in künstliche Erregung, in erzwungene und abgelistete Ekstase versetzt hat. Der Weltgeist — sagt Emerson in seinem herrlichen Aufsatz über den Dichter — die große stille Allgegenwart des Schöpfers entschleiert sich nicht, und läßt sich nicht beschwören durch Zaubermittel, wie Opium und Wein. Die erhabene Anschauung kommt zu der reinen und schlichten Seele in einem reinen und keuschen Körper.

Aber Quincey, Baudelaire und Poe sagen in einer feinen Umkehrung, Wein und Opium beneble nicht. Die meisten Menschen seien, im Gegenteil, durch Nüchternheit benebelt; ihr wahres Wesen enthülle sich erst, wenn sie getrunken.

Edgar Allan Poe

Die Literatur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ist wieder zum romantischen Mystizismus zurückgekehrt und hat den Materialismus und also auch den Naturalismus überwunden; man darf wieder an eine übersinnliche Welt glauben, an Gott und Teufel wieder, und man verfällt nicht mehr der Lächerlichkeit, wenn man für unerklärliche Vorgänge nicht gleich eine selbstsichere Erklärung bei der Hand hat. Man gibt wieder zu, daß nicht alle Dinge zwischen Himmel und Erde mit unserer Schulweisheit abgetan werden können. Man will nicht mehr irgendeine These dozieren oder eine Tendenz verfechten; man will das Leben dekorieren und Schönheit schaffen. Das Schrifttum unserer Tage verlangt Vornehmheit, sprachlichen Zauber und schöpferische Kraft. Man vertraut sich lieber den abenteuerlichen Flügen der Phantasie an, als daß man Schritt vor Schritt an der Krücke des Verstandes das graue Reich des Allzugewissen durchmißt. Das Leben ist entlarvt, und hinter unserer lückenhaften Erkenntnis steht das „Ignorabimus“ — fliegende Brücken, die über Abgründe gebaut sind. Den Einen trägt's noch hinüber, der Nächste stürzt hinab. Unter uns ist das Bodenlose, vor uns die Verzweiflung.

Dieser Gemütsstimmung entblüht die neue symptomatische Kunst, entblühen diese Paradiesesträume, die Schönheitsekstasen und die Angstvisionen, die schon Edgar Poe in das Beet der Poesie verpflanzt hat. Im Drama tasten wir uns wieder von der Prosa zum Vers zurück und suchen die große Linie und den neuen Ausdruck für unsere neuen Empfindungen; in der Lyrik ergreift und entzückt uns nach den sozialen Sturmliedern wieder das schlichte Naturbild und das unprätensiöse Lied, und in der erzählenden Dichtung endlich verlangt uns weniger nach Materie und Milieu als nach großzügigen Gemälden, die uns gerade vom Stofflichen hinwegtragen in das luftige Reich der Gedanken, die nicht diese Welt malen, die wir schauen, sondern die, welche die Dichter in sich tragen.

Aber die seltsamste aller Welten, die je ein Dichter geschaffen, lernt man in den Dichtungen von Edgar Allan Poe kennen (1813—1849); eine von unerklärlichen Wundern erfüllte Welt, an die zu glauben er uns, trotz der unumstößlichen Gesetze der Logik, gebieterisch zwingt. Ein inbrünstiger Schönheitsdurst treibt ihn, die Gebilde seiner Phantasie mit Farbe und Licht zu übersättigen, und seine unersättliche Liebe zum Schönen taucht jedes seiner Worte in einen magischen Glanz. Wie keiner besitzt er die Kunst, zu entzünden, zum Denken und Träumen anzuregen und die Seele den Klauen des Alltags zu entreißen.

Poe ist der Abkömmling eines vornehmen Geschlechts, an dem von alters her eine starke Einbildungskraft und ein leicht erregbares Gefühlsleben auffielen; er ist ein Kind leidenschaftlicher und abenteuernder Eltern, der Sproß eines nervösen Vaters und einer schwermütigen Mutter. Schon seine frühe Kindheit bewies, daß das Wesen seiner krankhaften Ahnen vollständig auf ihn übergegangen war. Je älter er wurde, desto mehr kam es zum Vorschein. Er war vom Geist der Widersetzlichkeit besessen, überließ sich den wildesten Launen und wurde bald die Beute zügelloser Leidenschaftlichkeit. Seine Eltern, willensschwache, weiche Menschen, konnten nicht genug tun, um seinen verderblichen Neigungen Einhalt zu gebieten. Alle Versuche der Eltern, den störrischen Edgar umzuändern, schlugen gänzlich fehl; erreicht wurde nur, daß des jungen Poe Halsstarrigkeit noch zunahm und daß er mehr als bisher seine eigenen Wege wandelte. Zunächst lief er wie Thomas de Quincey seinen Eltern davon. Ein reicher Müßiggänger, Mister Allan, fand Wohlgefallen an dem hübschen Unglücklichen und adoptierte ihn.

Sein Leben stellt ein ewiges Ringen dar mit den dunklen Mächten des Wahnsinns, einen Kampf mit den Erinnyen, die ihn durch alle Labyrinthe menschlicher Wirrsal jagen, und die er liebt, wie der Masochist die Schmerzen liebt. Wenn sich die Krallen des Irrsinns in sein Gehirn hacken, fühlt er Wonneschauer und seliges Entzücken. Er kennt

weder Gut noch Böse im landläufigen Sinne, sondern nur Schmerz und Lust, und die größte Lust im Schmerz. Denn gerade das ist der höchste Triumph des menschlichen Geistes: den Schmerz als intensive Lust zu empfinden, als potenziertes Leben, als Urgrund alles Menschentums, weil er jedes Molekül gleichsam bewußt macht, durchseelt und belebt. So schildert Poe auch nicht als Besuchender die Schrecken der Hölle, wie Dante, sondern als Heimgesuchter; es ist die irdische Hölle, die auch Strindberg durchwandert hat. Aber Poe leidet gern der Hölle Qualen; „denn niemals leiden, heißt niemals glücklich sein". Selbst im Nirwana des Irrsinns und in der Todesnot verehrt er noch die Spuren des gewaltigen, verschwenderischen Lebens.

Brünstiger Satanismus ist Poes Element. Die Halluzinationen der Schlaflosigkeit, die märchengroßen Wucherblumen der Angst und des Wahnwitzes, wie sie in den weltversunkenen Stunden schwarzer Nächte aus den Untiefen unserer Seele emporschießen können, beschreibt Poe mit ungewöhnlicher Kraft. Vieles ist wild, bizarr und sonderlich, in allem an einen Urwald erinnernd; anderes ist voll tiefer tropischer Worte und ergreifend schön.

Aus allen seinen Schriften spricht eine wunderbar begabte, aber undisziplinierte Intelligenz. Gerade in den Delirien des Fiebers und der Angst, in diesen Visionen und Phantasien einer Seele, welche

die Bande der Sinne abgestreift zu haben scheint, die nicht die Wirklichkeit sieht und hört und doch in ihrer momentanen Umnachtung weitsichtiger, feinhöriger und tiefer ist, als wenn der Tag sie regiert und der Leib ihr gehorcht, verrät sich Poes ureigenstes Können. „Wer englische Poesie zu empfinden vermag," sagt Poes begeisterter und ebenbürtiger Biograph Charles Baudelaire, „findet schon in seinen Gedichten den Akzent des Außerirdischen, die Ruhe in der Melancholie, die köstlichste Feierstimmung, die frühreife Erfahrenheit — ich habe sie, glaube ich, angeborene Erfahrung genannt — welche die großen Dichter charakterisieren." Man fühlt, daß Poe ein Ohr für Töne hatte, die der gesunde Mensch niemals vernehmen, einen Blick für Farben, die das normale Auge niemals sehen kann. Das Leben, das unter und hinter dem Alltags- und Durchschnittsleben liegt, behorcht er mit seinen geschärften Sinnen; aber selbst das wirkliche Leben des grauen Alltags und der ewig gleichen Mittelmäßigkeit, das rund um ihn herum lebt und klingt und sich regt, erhält durch seine verfeinerten Sinne und die Farben seiner Schilderung eine krankhafte Üppigkeit, etwas Blühenderes, als es in unseren Augen hat. Es ist in seiner Auffassung und Darstellung von Menschen und Natur etwas wie ein glühender Widerschein seiner eigenen heißen Sehnsucht, der Sehnsucht des Kranken nach wollüstigem Leben. Für die unheimlichsten Greuel findet er Ausdrücke

der höchsten Begeisterung; trostlose Düsterkeit entzückt ihn; er schwelgt in Pracht und Grausen und wirkliche innige Freude findet er nur im Diabolischen; darin unserem Hoffmann nicht unähnlich, dem er auch in der Bevorzugung schreckens- und blutvoller Stoffe, in denen das Mysterium eine große Rolle spielt, gleicht. Man lese den „Fall Waldemar", „Die Foltern" oder „Berenice", wenn man das Grauen kennenlernen will.

Diese bizarre Laune des Dichters, die seiner Sprache andere und kräftigere Farben gegeben, als die, die das alltägliche Leben aufweist, den dunklen Timbre und den nervösen Rhythmus, offenbart sich auch in den Motiven, die er bevorzugt. Wie sie ihn zu den stark akzentuierten, oft unterstrichenen Worten trieb, treibt sie ihn auch zu den gewagtesten Motiven, die je in das Bereich der Dichtkunst gehoben wurden. Kein Thema ist ihm als Gegenstand einer Erzählung zu entsetzlich oder zu abstoßend; aber der Stoff beleidigt nicht mehr bei Poe und schreckt nicht ab, denn er ist, gleichviel, ob Poe die Qual der Scheintoten und die Lust am Mord beschreibt, ob er Verwesung und Aas schildert oder gar die Anthropophagie und Nekrophilie darstellt, durch eine künstlerische Darstellung geadelt. Er behandelt gern die gesucht starken Leidenschaften, die ausgeklügelt harten Konflikte, die arrangiert bunten Gegensätze. Wer einmal jene grausenerregenden Schilderungen des Hungers in den „Abenteuern Gordon Pyms"

gelesen hat, der wird ähnliche Darstellungen Zolas (Germinal) oder Hamsuns (Hunger) oder Poritzkys (Meine Hölle) oder Hauptmanns (Weber) geradezu harmlos nennen müssen; während aber Zola die Greuel kalt und beinahe protokollarisch niederschreibt, sind sie bei Poe von einem Subjektivismus unterströmt, der die Dinge trotz ihrer Widerlichkeit anziehend macht. Und obwohl Poes Worte übersättigt sind von phantastischem Grauen, Tod atmen und vor Schrecken überfließen, obwohl sie überkräftig grotesk sind und wild bis zur Gier, liebt er es, mit solchen Mitteln Menschen zu schildern, die, wie „Eleonora", vom Saft des Lebens überschäumen; Gestalten, weich wie der Sammet der Rosenblätter, denen jeder Lufthauch weh tut, die aber Leidenschaften in sich tragen, die in ihrem Extrem abnorm und gespenstisch werden, wie im „Fall Waldemar", im „Stelldichein" und anderen; Geschehnisse, die dazu auffordern, die kräftigsten Worte der Sprache zu verschwenden, wie in den „Foltern". Mit dem Wohlbehagen des vom Leben Gefolterten und des Träumers schwelgt er in diesen allzu salzigen Wogen, die ihn endlich selber verschlangen. „Den angenehmen Seiten konnte ich weniger Geschmack abgewinnen", sagte er einmal sehr charakteristisch von sich selbst; „meine ganzen Vorstellungen gingen auf Untergang hinaus, auf Hungersnot, Tod oder Gefangenschaft bei einem barbarischen Stamme, auf ein Dasein voll Leid und Gefahr, auf

irgendeiner einsamen Felseninsel kümmerlich gefristet, in fremden, unbekannten Meeren. Solche Träume, solche Begierden — denn dergleichen steigert sich wirklich zur Begierde — sind, wie ich später erfahren habe, ziemlich alltäglich bei melancholischen Menschen; aber zu der Zeit, von der ich spreche, betrachtete ich sie als prophetische Anzeichen eines Geschickes, für das ich mich sozusagen vorbestimmt glaubte."

Poe hat eine tagscheue Seele. Seine Dichtungen sind Quintessenzen von freudigen Leiden. Während der Lektüre ist einem zumute, als stünde hinter unserem Rücken eine gespenstische Gestalt; vielleicht unser Doppelgänger; man wird unruhig, abergläubisch, ängstlich. Die Erzählungen: „Das ovale Porträt", „Der schwarze Kater", „Der Untergang des Hauses Usher" und manche andere wirken, als sähe man in der Nacht ein fremdes Antlitz gegen die Fensterscheibe gedrückt; als seien die menschgewordenen Gespenster in unsere Wohnung geschlichen, um uns zu verfolgen; es sind Visionen von einer so hypnotisierenden, suggestiven Gewalt, in einer so hastenden Atemlosigkeit erzählt, daß sie nur in Maupassants „Horla", in Strindbergs „Legenden" oder „Inferno" Seitenstücke haben. Wie die Wilden auf unglaubliche Entfernungen das Nahen eines Reiters hören, wenn sie das Ohr an die Erde legen, so vernimmt Poe mit seinen subtilen Sinnen den Anmarsch der Vortruppen des Kommenden, den Wachstumslaut der unter-

irdischen Wurzeln, das Tasten des Unbewußten über die Schwelle des Bewußtseins.

Poe sieht die Phänomene des Seelenlebens stets aus dem dunklen Urgrund des Physiologischen herauswachsen, und er ahnt in unbewußten Gesten und Reflexhandlungen die Rudimente von Gewohnheiten überwundener Zeiten und Geschlechter, die sich triebhaft weitererbten. Ihn interessieren immer nur die ungelösten Rätsel des Seelenlebens, die der Verstand der Neunmalweisen nicht zu interpretieren vermag, und es bleibt auch kaum ein Wurzelfäserchen von seinen Augen ungeschaut. Er kennt die Gedanken der anderen, ehe diese selbst sie noch ausgedacht, und in die Untiefen seiner eigenen Seele schaut er mit klaren Blicken. Lieber als alle anderen Pfade betritt er die Wege der grauenvollsten Nacht, steigt hinab in die schwarzen, abgründigen Brunnen der Seele, und tiefer hinab zu den furchtbaren Müttern, den Urwesen alles Seins, die für ihn nichts Schreckendes mehr haben.

Man hat Edgar Poe einen Wahnsinnigen genannt, und er verteidigt sich nicht ob dieses Anwurfes; er ist vielmehr stolz auf seine Abnormität, die er als die höchste Stufe der Geistigkeit betrachtet. Viel Glorreiches und alle Tiefe hat bei ihm seinen Ursprung in dieser Krankhaftigkeit der Gedanken, in dem besonderen Wesen eines Zustandes, der auf Kosten des allgemeinen Intellekts aufs äußerste, und zwar einseitig erregt ist. Er träumt am hellen

Tage und lernt Dinge kennen, die denen entgehen müssen, die nur nachts träumen. Durch den grauen Nebel seiner Visionen dringen die ersten Lichtschimmer der Ewigkeit zu ihm, und halb erwachend, fühlt er mit Schaudern, daß er einen Augenblick lang an das große Geheimnis gerührt hat. Und vermöge dieser nicht mehr irdischen Verschärfung seiner Sinne, an der er leidet, dringt er ohne Ruder und Kompaß auf dem ungeheuren Ozean der ewigen Rätsel vor. Vermag Maeterlinck in der Welt des Geheimnisvollen sich nur leise tastend fortzubewegen, so findet Poe in seinen Novellen eine scharfe und prägnante Formel für das Unaussprechliche. Und das Unaussprechliche versteht er noch, wie im „Geist des Bösen" oder in der Studie „Das verräterische Herz" zu analysieren. Das körperliche Echo, den unsichtbaren Mondstrahl weiß er wie kein Zweiter zu gestalten. Die tollen Ausgeburten seines Gehirns sind oft nichts weiter als Wirkungen des Opiums, Morphiums, Tabaks, Weins, Tees und anderer Stimulantien, die er im Übermaß genießt und in der Absicht genießt, um seine Phantasie aufzustacheln und anzufeuern. Er kennt die Wirkungen der Gifte, denn er verdankt ihnen seine schönsten Dichtungen. Sie heben ihn in eine Sphäre überlebhafter Interessen für alle Dinge der äußeren Welt. „In dem Zittern eines Blattes — im Farbentone eines Grashalmes — in dem Hauche des Windes — in dem Summen einer Biene — in dem

Funkeln eines Tautropfens — in dem flüchtigen Duft, der vom Walde herüberwehte, barg sich vor mir eine ganze Welt von Ahnungen und Vorstellungen, eine heitere, bunte Schar abgerissener, angenehm verworrener Gedanken."

Ich habe in anderem Zusammenhange gesagt, daß Poe in der Schilderung solcher dichterischen Subtilitäten der Schüler Th. A. Hoffmanns sei. Hier ein anderes Beispiel, wie Hoffmann auf Poe wirkte. Bevor Poe seinen „William Wilson" schrieb, hatte Hoffmann bereits seine „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" erzählt. Und hier sieht man zugleich — um auch einmal einen solchen Faden in diese Betrachtung aufzunehmen, und um an einem drastischen Beispiel zu zeigen, daß der Dichter nie ein absolutes Pachtrecht auf seine Stoffe hat — hier sieht man, wie dies Motiv Hoffmanns, das schon lange in der Literatur spukt, von Chamisso im „Peter Schlemihl" wieder aufgegriffen wird und wie es Poe von Hoffmann übernimmt. Poe hat dann mit seinem „William Wilson" dem großen Dostojewski, der ein sehr guter Kenner der englischen Literatur war, die Anregung zu seinem Roman „Der Doppelgänger" gegeben; denn in „William Wilson" findet man schon alle Konturen, die Dostojewski später in seinem Romane, freilich in seiner Eigenart, nachgezeichnet hat. Ebenso hat Nikolaus Gogol dasselbe Motiv für seinen „König der Erdgeister" von Hoffmann entlehnt und Oskar Wilde empfing wieder von

Poes „William Wilson“ die Grundidee seiner Dichtung „Das Bildnis des Dorian Gray“. Gustaf af Geijerstams „Ivar Lyth“, in dem er die Dämonen eines Besessenen heraufbeschwört, der ewig mit seinem Doppel-Ich im Kampfe liegt, gehört ebenfalls hierher. Hierher gehören Dichtungen von Wells, Renard, Villiers de L'Isle-Adam, Farrère, Mille, Boutet, Ewers, Strobl, Schmitz. Nicht zuletzt läßt der Autor dieses Buches dieselben Motive, durch Gogol und Dostojewski angeregt, in seinen „Gespenstergeschichten“ anklingen.

Sie alle spalten den inneren Menschen, um eine schauerliche Wirkung zu erreichen; sie lassen ihn sich selbst begegnen, sich selber Frage und Antwort geben, schildern ihn als einen Halluzinierenden und Wahnwitzigen, der immer seine eigene Person als etwas außer ihm Seiendes sieht, der alles doppelt tut, weil er alles doppelt empfindet. Der hierin am weitesten geht, ist Poe.

Wie Poe im Ausspinnen des Dämonischen weder Maß noch Grenzen kennt und das Opfer seiner fortreißenden Phantasie wird, so weiß er sich auch im Gestalten des Stoffes nie ein Halt zuzurufen und häuft Wiederholung auf Wiederholung, was den Leser ermüdet und die Dichtung abschwächt. Das klassische Beispiel hierfür ist die populärste Dichtung Poes „Der Rabe“, wo die innere Stimme des Dichters in dem Gekrächz eines Raben symbolisiert wird, der des Dichters Wehklage um die tote Eleonora, die beständig in dem Seufzer „Nevermore“

ausklingt, immerzu wiederholt; ein Motiv, das übrigens in der Novelle „Eleonora“ wiederkehrt und an anderer Stelle sogar bis auf das Echo nachgeahmt wird: „Ich hatte eine Tat vollbracht — doch welche? Laut stellte ich mir diese Frage ... und das flüsternde Echo des Zimmers antwortete mir: Doch — welche?“ Der Rabe selbst, dieses herrliche Nachtstück des von Erinnerungen Gequälten, das allein schon seinem Schöpfer eine selbständige Stellung in der Weltliteratur verbürgt, leidet nicht minder unter diesen Wiederholungen, die seine wirkungsvolle Versifikation beeinträchtigen.

Poes Naturell ist eine Häufung von Widersprüchen, von allen möglichen einander entgegengesetzten Anlagen, so daß der seelische Kampf bei ihm eine Naturnotwendigkeit ist und die Zwiespältigkeit ihm sein eigentliches Profil gibt. Die zwei Seelen verschmelzen nie zu einem Einklang in seiner Brust; der Hölle entstammt die eine, und sie liebt Pest und Not, Schreck und Jammer, Mord und Grauen, Tod und Verwesung; vom Himmel kam ihm die andere, die schönheitsdurstig ist, gottestrunken und sphärenberauscht. Aber weder Gott noch Teufel siegen je — und so endet dieser Kampf nie in einer Harmonie. Poe ist immer strebend bemüht, aber am Ende wird er doch nicht erlöst.

Noch eins ist wichtig für die Charakteristik Poes. Er ist ein unerbittlicher und strenger Kritiker.

Er nimmt die literarischen Schöpfungen seiner Zeit wie mangelhafte, mechanische Uhrwerke auseinander und bucht im Hinblick auf das Ziel, das sie erreichen wollten, sorgfältig die Herstellungsfehler. Und wenn er zu den Einzelheiten des Werkes übergeht, zu seinem plastischen Ausdruck, seinem Bau, mit einem Worte: zum Stil, so hebt er ohne Gnade und mit staunenswerter Unermüdlichkeit die Prosodiefehler, die grammatikalischen Schwächen und die ganze Masse von Schlacken heraus, die bei den Autoren, welche wohl Schriftsteller, aber keine Künstler sind, die besten Absichten vereiteln, die edelsten Entwürfe mißgestalten. Und auch dies muß man betonen, Poe hat nicht viel Achtung vor den Philologen, die vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sehen, die an dem Instrument, das ein Dichter spielt, alles verstehen, nur nicht seinen Ton.

Wie der Strindberg des „Inferno“ und der „Legenden“ ist Poe ein Verächter der modernen Kultur und ein Verehrer vergangener Größe (Gespräche mit einer Mumie); aber Strindberg entgegengesetzt, findet er nicht volltönende Worte genug, um die Herrlichkeit des Weibes zu schildern. Denn Poe war eine ritterliche Natur; trotz seines großen Talentes für das Groteske und Fürchterliche, ist in keiner seiner Dichtungen auch nur eine einzige Stelle zu finden, die den Charakter der Obszönität oder auch nur der sinnlichen Wollust trüge.

Bei flüchtiger Lektüre glaubt man, daß er nur im Reiche der Geister und des Phantastischen zu Hause sei, bald aber gewahrt man, daß er auch mit dem Wissen seiner Zeit völlig gesättigt ist, ja daß seine Intuition diesem Wissen sogar vorauseilt. Die moderne Psychiatrie hat keine gründlichere und bessere Analyse der Zwangsvorstellungen, als sie Poe im „Geist des Bösen“ gegeben hat, den er auch den Geist der Perversität nennt. Seine Psychologie der Perversität ist von bewundernswerter Feinheit und Tiefe. Er hat eine hervorragende Begabung für Physik und Mathematik; vor Darwin spricht Poe schon vom Empfindungsvermögen der Pflanzen; gern und oft gebraucht er schon 1830 das Wort vom Übermenschen; liest man seine Erzählung „Die tausendundzweite Nacht der Scheherezade“, so erstaunt man ob der Fülle der positiven Kenntnisse, über die er verfügte. Er hat den Humor Bret Hartes und die satirische Ader Marc Twains. Er hat die französischen Parnassiers und Diaboliker, die Baudelaire, Catulle Mendès, Gautier und andere geistesverwandte Dichter befruchtet. Ein bedeutsames Motiv aus Ibsens Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ ist von Poe in folgender Stelle vorweggenommen: „Sie war ein Mädchen von seltenster Schönheit und so heiter wie liebenswürdig. Und verhängnisvoll war die Stunde, in welcher der Maler sie sah, liebte und zur Gattin nahm. Er war leidenschaftlich, grüblerisch, streng und hatte schon eine Braut in seiner Kunst. Sie

aber war ganz Licht und Lächeln und zu Scherzen aufgelegt wie ein junger Pfau; sie liebte und hätschelte alle Dinge und haßte nur eins: die Kunst, die ihre Rivalin war ... Mit Schrecken vernahm sie den Wunsch ihres Gatten, sie zu porträtieren usw. usw." ...

Die Wiedergeburtsidee, die in der jungdeutschen Dichtung wieder so viele Anhänger gefunden hat, ist von Poe dichterisch oft und fein verwertet.

Poe kennt als Künstler kein Gesetz, außer das seiner Willkür, und seine Königslust steht über der gemeinen Grammatik; in seinen Versen — und noch mehr in seiner Prosa — lebt sich das wilde Spiel einer einsamen Laune aus, die aber durch eine selbsteigene Logik in straffer Komposition gehalten ist. Nimmt man dieses Schwelgen in der künstlerischen Gesetzlosigkeit als Poes Voraussetzung — eine notwendige Voraussetzung, ohne die etwa ein Jean Paul oder ein Multatuli gänzlich ungenießbar wären — und hat man sich erst in Poes Phantastik hineingelesen, sich durch seine scheinbaren Weitschweifigkeiten und Wiederholungen hindurchgerungen, so genießt man in ihm einen starkgeistigen Dichter von durchaus vereinsamter Art und Weise. Es gibt nur wenige Dichter, die die Trostlosigkeit, die Daseinsleere und das Grauen vor der Nichtigkeit des Tages, die versteinernde Furcht vor der Nacht, das Häßliche, Dämonische und Diabolische im Menschen so ergreifend und plastisch dargestellt haben, wie Poe. Keiner hat

die giftspeienden Drachen, die in uns allen hausen, so gewaltig bezwungen. Aber auf ihm lastete der Fluch des Genies. Es sei schwer gewesen, versichern seine Biographen, etwas mit ihm anzufangen, und man habe ihm immer weniger Honorar zahlen müssen als anderen, da er in einem Stile schrieb, der allzu hoch über dem gewöhnlichen stand. Seine unheimlich phantastischen, einzigartigen Novellen gehören zu denjenigen Kunstwerken, die trotz ihrer Unvollkommenheit ergreifen, und um so mehr ergreifen, als man fühlt, daß in dem Dichter eine chaotische und niedergehaltene Kraft gekämpft und gerungen hat, ohne zum Sieg gelangen zu können; weil der Schein leuchtender Geistesblitze in den Abgrund seiner Seele schauen läßt, die nicht stark genug war, die Dämonen zu bannen, die immer wieder aus der Tiefe emporstiegen und die endlich den Dichter in die ewige Nacht hinabrissen. Weil er groß war, liebten ihn die Götter und züchtigten ihn, und ehe er noch sein vierzigstes Lebensjahr erreicht hatte, verstummte sein Mund auf ewig.

E. Th. A. Hoffmann

Wenn man ihn den „göttlichen“ nennt, muß man noch immer hinzufügen, daß es Baudelaire war, der ihm das Epitheton gab, denn einem Geringeren würde man nicht glauben, daß Hoffmann zu den Himmlischen gehöre. Man würde es als lächerlich empfinden, wollte man von Deutschland nur sagen, es sei das Land Hoffmanns; aber Gérard de Nerval wußte für Deutschlands Geist keine bedeutenderen Repräsentanten als Goethe und Hoffmann. Heute wissen wir, daß Hoffmanns Geist über den Wassern der modernen französischen Literatur schwebt, daß sein Einfluß auf die Parnassiers und Diaboliker ein dominierender war, und daß man ihn drüben zu unseren allerersten und unsterblichen Dichtern zählt, während man bei uns noch in Verlegenheit ist, welches bescheidene Plätzchen man ihm in der Geschichte des deutschen Geistes gönnen soll.

Er ist am 24. Januar 1776 in Königsberg geboren. Da er, drei Jahre alt, den Vater verliert, vertritt der Onkel Otto Dörffert den Erzieher, der Hoffmann zur größten Regelmäßigkeit anhält, zu Ordnung, Fleiß und gründlichem Pedantismus. Essen, Schlafen, Beten, Musizieren, Lesen, Verdauen — alles ist nach der Uhr geregelt. Was ist

an und in Hoffmann von alledem geblieben? Seine Natur hat es instinktiv von sich gestoßen. Seine ganze Lebensführung ist eine Karikatur auf seine Erziehung, und vielleicht weil diese Erziehung eine Karikatur war auf Hoffmanns Temperament und Anlage. Es scheint, daß seine Begabungen sich nur in ihren Verzerrungen bei ihm äußern können. Er hat ein bedeutendes malerisches Talent, aber er zeichnet am liebsten und am besten Karikaturen. Als Schriftsteller ist er von hellseherischer Tiefe und Klarheit, aber er liebt es, alles durcheinanderzuwirren und zu verzerren.

Der Sechzehnjährige wird in Königsberg ein gewissenhafter stud. jur., der Neunzehnjährige Auskultator bei der Regierung. Da ist wenig Arbeit, folglich bleibt ihm Zeit zu malen und den am höchsten bewunderten Don Juan zu studieren. Er komponiert und schriftstellert. Er beginnt, achtzehn Jahre alt, mit einem dreibändigen Roman (Corriero), den kein Mensch verlegen will, was ihn nicht hindert, sofort einen zweiten zu beginnen (Der Geheimnisvolle). Obwohl er intensiv der Dichtkunst, der Malerei und der Musik huldigt, bleibt ihm noch Zeit und Herz, um weit heftiger sich seiner Liebesleidenschaft hinzugeben. Kann man nebenbei noch ernsthaft Jus treiben? Es scheint, daß Hoffmann es konnte, obwohl die Leidenschaft eine unselige war. Mit zwanzig Jahren ist er bei der Oberamtsregierung in Groß-Glogau angestellt; drei Jahre später macht er sein zweites

Examen. Aber sein Herz braucht und findet Ersatz. Wie der Operettenheld kann er singen: „Ich knüpfte manche zarten Bande“, denn er folgte dem Ratschlage Heines: „Wenn dich ein Weib betrogen hat, so liebe flink eine andere.“

Hoffmann wird Referendar beim Kammergericht in Berlin. Da gibt es genug Kunstausstellungen, Konzerte die Fülle, Opernvorstellungen. Alle Sinne leben auf. Aber sein Avancement macht ihm einen Strich durch die Freude; 1800 wird er Regierungsassessor in Posen. Hier komponiert er Goethes „Scherz, List und Rache“, das aufgeführt wird, und er begeht — wie jeder kluge Mensch — sehr viele Dummheiten, mit dem Erfolge, daß er nach zwei Jahren zum Regierungsrat mit dem Sitz in Plock ernannt wird. Er sagt dem Junggesellentum Valet und widmet sich nun eifrig der Musik, der Frau und der Jurisprudenz. Der Dichter der tollsten Satanismen schreibt heilige Messen, Vespern und allerhand Kirchenmusik; komponiert Sonaten und analysiert sie gleich schriftstellerisch; übersetzt italienische Canzonette; beginnt „Der Renegat“ und „Faustine“ zu dichten; schreibt 1803 für Kotzebue ein Preislustspiel, in dem er die Preisrichter verhöhnt, die — ahnungslos — ihm den Preis geben; ironisiert Schillers Aufsatz über die Einführung des griechischen Chores in der „Braut von Messina“, den Wolfgang Kirchbach neuerdings gleichfalls verhöhnt hat. 1804 wird Hoffmann Regierungsrat in Warschau, kompo-

niert Brentanos „Lustige Musikanten“, die 1805 aufgeführt werden, und Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee“, der ebenfalls in Warschau als deutscher Dichter lebt. Hoffmann komponiert 1805 die komische Oper „Der Kanonikus von Mailand“; 1807 die romantische Oper „Liebe und Eifersucht“ und schreibt sich selber die Texte. 1806 verliert Preußen die Schlacht bei Jena und Hoffmann infolgedessen sein Amt und sein Einkommen, da nun Napoleon die preußische Regierung in Warschau auflöst. Hoffmann zieht wieder nach Posen, will Komponist werden in Wien, hat wohl das Genie dazu, aber nicht das Geld; geht nach Berlin und hat noch immer kein Geld. Aber was mehr ist — er hat Glück und wird Musikdirektor am Bamberger Theater, wo später seine neue Oper „Der Trank der Unsterblichkeit“ aufgeführt wird. Aber daß das Glück eine feile Dirne ist, muß Hoffmann nun bitter kennenlernen. Der Kapellmeister Hoffmann gefällt nicht am Bamberger Theater; er muß seinen Posten aufgeben; muß ums Brot, das er nun mit Tränen aß, zu den schlimmsten Schmierenstücken die Musik schreiben, die das Publikum begehrt, und obwohl Freund Publico das Theater füllt, macht der Direktor die Bude zu. Und jetzt gibt Hoffmann Unterricht im Klavierspielen. So viel Demütigung legt ihm das Schicksal auf, damit endlich auch der Schriftsteller in Hoffmann zu Worte komme. Denn von Sorgen gejagt, beginnt Hoffmann für musikalische Zei-

tungen belletristische Beiträge zu liefern, die irgendwie mit der Musik zusammenhängen. Es entstehen also die Erzählungen „Ritter Gluck", Analysen Beethovenscher Symphonien, die Kreisleriana. Nun wird Franz von Holbein Direktor des Bamberger Theaters — jener Holbein, dessen Name schon deshalb für manchen Dramatiker den Höhepunkt der ganzen deutschen Literatur bedeutet, weil er zuerst die Tantieme eingeführt hat. Hoffmann wird sein Direktionsgehilfe, schreibt die Opern „Aurora" und „Saul" und bleibt dennoch ein armer Teufel, um 1812, als Holbein wieder geht, ganz zu verarmen. Und dennoch hat er die Kraft eine neue Oper zu komponieren, zu der ihm Fouqué den Text liefert: „Undine". Jetzt, 1813, wird er Musikdirektor in Dresden, verliebt sich leidenschaftlich in Julia, eine seiner Schülerinnen, die das Modell aller idealisierten Frauen ist, die Hoffmann geschaffen hat. Nun entsteht: „Der Magnetiseur", „Der Dichter und der Komponist", „Der goldene Topf". Der Krieg tobt um Dresden und in Hoffmanns Knochen. Er bekommt die Gicht, wird brustkrank, überwirft sich mit aller Welt, schickt dem Theater die kräftigsten Flüche nach, läßt den Sperling fliegen, den er in der Hand hält, um Tauben nachzujagen, die er nie fangen kann. Er wird brotlos. Hippel vermittelt ihm Arbeit beim Kammergericht in Berlin. Da schuftet er, ohne festes Gehalt zu empfangen, komponiert noch eine „Schlacht bei Leipzig", beginnt die „Elixiere des

Teufels“ zu schreiben und gibt vier Bände bereits gedruckter und auch ungedruckter Arbeiten heraus „Phantasiestücke in Callots Manier“, zu denen Jean Paul 1814 die Vorrede schreibt. Es entstehen die Märchen: „Nußknacker und Mäusekönig“, „Der Artushof“, „Die letzte Fermate“. Jetzt wird das Glück sein schlechter Kamerad. Er bekommt für den zweiten Teil seiner „Elixiere“ ein sehr anständiges Honorar, wird außerdem mit achthundert Talern vom Justizminister als Expedient angestellt und wird 1816 Kammergerichtsrat; seine „Undine“, die Carl Maria von Weber über die Maßen lobt, wird mit großem Pomp und Erfolg in Berlin aufgeführt. Von früh bis spät im Kammergericht und von spät bis früh bei Lutter und Wegener in dem dumpfen Kellerloch, das er historisch und das ihn krank gemacht hat. Die „Nachtstücke“ entstehen 1817, die „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“ 1819, die vier Bände Novellen „Die Serapionsbrüder“ 1819 bis 1821, „Lebensansichten des Kater Murr“ 1821 bis 1822. Auf seiner Visitenkarte betont er nicht etwa den Beruf: Schriftsteller, Komponist oder Maler, sondern: Mitglied des Oberappellationssenates am Kammergericht — was etwa sagen soll: „Nun könnt ihr mir alle gewogen bleiben; ich habe Geld die schwere Menge, und nun sollen Lutter und Wegener erst erfahren, daß Noah nicht umsonst den Wein entdeckt hat.“ Aber vom Wein allein hätte er nie die Rückenmarks-

schwindsucht bekommen, der er im Juni 1822 erlegen ist.

Er ist gutmütig, ungemein beweglich, eitel, egoistisch; exaltiert, wenn er haßt, fanatisch, wenn er liebt; durch und durch Zigeuner, sowohl was seine Musik als auch was seine Lebensführung angeht. Er ist ein Schüler Aristipps, denn er liebt ein gutes, fast weichliches Leben, und er ist ein systematischer Stoiker, denn sein Leben verlangt es oft. Dieser phantasiebegabteste aller Dichter kann zum witzigen Spötter werden, an dem man dann die Nüchternheit und Phantasieleere anstaunt. Weder seine maßlosen Launen noch sonst ein Zug seines Wesens sind mit irgend etwas vergleichbar. Er ist der unberechenbarste Mensch. Es scheint, daß alle großen Künstler von einem Daimonion besessen sind, das sie von einer Stimmung in die andere wirft; daß sie nicht die Herren ihrer Laune sind, sondern daß sie von ihrer Stimmung — ein sehr banales Wort, das nichts erklärt! — regiert werden; ebenso wie die Barometernadel nicht das Wetter bestimmt, sondern umgekehrt. Alles Sprunghafte in der physischen und in der psychischen Natur reizt Hoffmann. Er liebt das Pittoreske, Groteske, Wilde, Wüste, Dämonische. Van Bosch und Breughel malen, was Hoffmann gern dichtet, denn Callots Manier deckt nicht die seinige, obwohl er es selber glaubte. Er weiß aus Intuition, daß die menschliche Seele neben Göttlichem viel Fratzenhaftes, Verzerrtes, Satanisches, Unheimliches und

Unerklärliches in sich birgt. Gerade das fesselt ihn am meisten; gerade das holt er aus den abgründigen Klüften seines seelischen Labyrinths herauf. Gespenster und Trolle, Elfen und Kobolde. Allein, es geht ihm wie dem Zauberlehrling, der zwar die Geister rufen, aber sie nicht mehr bannen kann. Ja, Hoffmann fürchtet sich vor den Gespenstern, die er selber aus seinem inneren Schattenreich heraufbeschworen. Darum ist bei ihm oft schrille Ausgelassenheit bis zur Tollheit; eine beängstigende, schmerzvolle Tollheit, die in das Land des Wahnsinns führt, aus dem er nur mit Mühe den Weg wieder zurückfindet.

Sein äußeres Leben war ein Auf und Ab, Flut und Ebbe; heute Kummer und Hunger, morgen Seligkeit und Schlemmerei. Die Linie seines seelischen Pulses ist ein wildes Zickzack. Dieser Dichter fliegt wie ein Falke in sonnenhafte Höhen, um Gott zu suchen, und er stürzt in Schluchten herab, um eine Maus zu fangen. Er glaubt an Gott und konsequentermaßen auch an den Teufel. Er findet, daß die ganze Welt lediglich da ist, um dem lieben Gott, der sich nicht länger allein langweilen wollte, als Zeitvertreib zu dienen. Er fühlt genau, daß stets ein Satan hinter ihm her ist, der ihm eine Nase dreht; der ihn zwingt nach links zu gehen, wenn er rechts gehen möchte. Hinter allen Dingen wittert er nichts als eine tiefe Ironie. Über allem Irdischen thront ein diabolischer, blinder Gott, der Zufall, der der Freiheit des Menschenlebens spot-

tet und der sinnlos, zwecklos und fühllos vernichtet und verheert, aufbaut und zerstört. Hoffmann ist in seinen Dichtungen fast stets autobiographisch; aber alles wird verzerrt, düster, phantastisch, schmerzlich, ingrimmig. Denn so war sein Leben. Wenn man „dichten“ mit „etwas erlügen“ übersetzt, so war Hoffmann kein Dichter; er schilderte nur sein eigenes Leben und den tatsächlichen Zustand seines Innern. Bis zur Bamberger Periode, jenen Marterjahren, in denen sein Geist den endgültigen Stempel empfangen hat, findet man in seinen Schriften noch einen munteren Humor, der so launige Gebilde zeitigt, wie „Der goldene Topf“, das Hoffmann selber sein poetisches Meisterwerk nennt. Aber die Enttäuschungen, die Bamberg gebracht hat, spiegeln sich von nun ab in seiner Poesie. Skepsis und Ironie sind vorwaltende Elemente.

Ach, ich kann es so gut verstehen, daß er trank. Sein Körper wurde von Entbehrungen aller Art gepeinigt; von gemeiner Not angefangen, die Schlaflosigkeit zur Folge hatte, war er selber ein gefundenes Fressen für den Arzt, der Nervenfieber, Typhus, Magenleiden, Leberverhärtung, Brustfellentzündung, Rheumatismus, Gicht, Neurasthenie und Rückenmarksdarre studieren wollte. Mit diesem Heereszug von Krankheiten, der für ein ganzes Spital ausgereicht hätte, konnte er allein aufwarten. Dazu kam, daß er im Berufe zur lebenslänglichen Abfassung von Strafentscheidungen ver-

urteilt war. Das alles muß man wissen, wenn man ein rechtes Bild von seinem körperlichen Zustand gewinnen will.

Seelisch hatte er eine Vorliebe für alles Absonderliche und Abgründige. Er studierte gern Spezialwerke über Aberglaube, Mystik, Träume, Mesmerismus, Hypnotismus, Telepathie, Vampyrie, Epilepsie, Hysterie, Somnambulismus und Doppelgängertum. Als Jurist gab er den verwickeltesten und schwierigsten Rechtsfällen den Vorzug; in seiner Dichtung liebt er es, Verbrecher, Querulanten, Zwerge, Bucklige, Idioten, Trinker, Geisteskranke aller Art, religiöse Schwärmer und Somnambule vorzuführen. Er selber lebte in beständiger Angst vor dem Wahnsinn und vor seinem Doppelgänger. Sein innerer Zustand machte sich in häufigem Grimassenschneiden Luft, als ob er die Verzerrungen, in denen er die Menschen sah, hätte nach außen werfen müssen. Wie Lamettrie, der französische Materialist, studierte er während er am Nervenfieber krank lag, die am eigenen Leibe erlebten Fieberphantasien. Kurz, ich verstehe es sehr gut, daß er trank.

Indessen, das alles interessiert nur vom psychologischen Gesichtspunkte aus, aber nicht vom künstlerischen. Und als Künstler müssen wir diesen Teufel dreimal rufen, ehe wir ihn ganz haben. Er hat um Geldes willen vieles geschrieben, das „immer noch gut genug ist für das Publikum", und das ist der Schund. Vieles wieder, was nichts

ist als Literaturfutter für die Goedeckes. Aber einiges auch, das echte Dichtung ist und Kunst höchsten Ranges. Zwischen dem Inhalt seiner Dichtung und ihrem Stil besteht ein Kontrast wie zwischen Tag und Nacht. Was er schreibt — ich meine das Anekdotische — ist krankhaft, verwickelt, unruhig, skurril, absonderlich, exzentrisch, schauervoll, fragmentarisch, wild und bizarr; aber sein Stil ist urgesund, klar, einfach, von sinnlicher Kraft und schlichter Größe. Man darf bei Hoffmann nicht fragen, was er mit der und jener Dichtung sagen wollte. Er wollte nichts sagen. Er hatte es nie auf eine Moral abgesehen. Er wollte höchstens sagen: Dies ist eine Dichtung, und dies sind die Kunstmittel, deren ich mich bediene. Gewiß ist vom menschlichen Standpunkt und vom Utilitätsprinzip aus ein Hering oder eine Zwiebel mehr wert als die schönste Ode. Aber so denkt kein Künstler. Kunst ist etwas fürchterlich Unnützliches, und gerade weil sie außerhalb aller Nützlichkeitsbetrachtungen steht, opfert der artifizielle Mensch sein Leben für sie. Man wird fragen: Was beweist das? Es beweist nichts, denn Kunst soll nichts beweisen. Aber Hoffmanns reizvoller Fehler ist dies: Das Anekdotische, Stoffliche seiner Dichtung ist noch zu packend und zu materiell; es drängt sich zu sehr in den Vordergrund und macht es selbst dem gebildeteren Leser oft unmöglich, die außerordentliche Kunst zu würdigen, mit der diese Geschichten erzählt sind. Die Kunst war für Hoff-

mann Lebensnotwendigkeit. Von Lenau haben wir diesen Spruch: „Ich will mich selber ans Kreuz schlagen lassen, wenn's nur ein gutes Gedicht gibt", und von Hoffmann wissen wir, daß er Alkoholiker wird, nicht aus Freude am Weine — denn er nennt den Geist des Weines einen furchtbaren Tyrannen — sondern wegen der Rauschstimmungen, die er für seine Kunst ausbeutet. Er will sich im brutalen Rausche nicht vergessen, sondern seine wahre Seele entdecken. Leidenschaftliche Hingebung an die Kunst verführt ihn, sein Leben zu untergraben und seine Nerven zur Hergabe ihrer letzten Kräfte aufzupeitschen. Alkohol und jedwedes sinnverfeinernde Gift sind ihm willkommen, wenn nur die Kunst Gewinn davon hat. Selbst die Migräne wird freudig begrüßt, weil seine Erfahrung den Dichter gelehrt hat, daß der Kopfschmerz exotische Träume auslöst.

Aber es wäre unmöglich, daß ein Dichter, dessen Auge nur Nacht und Grauen schaut und liebt, sein seelisches Gleichgewicht behalten könnte, wenn er nicht noch eine andere Form der Aussprache hätte, die ihn wieder von allem Schweren und Bedrückenden befreite. Das war für Hoffmann die Musik. Was für Paganini die Musik war, ist für Hoffmann die Dichtkunst. Er konnte mit der Feder phantasieren, wie Paganini mit dem Fiedelbogen. Denn in der Musik hat sich Hoffmann nie in gespenstischer Phantastik verloren. In der Musik, in der er die höchste Kunstform sieht, ist

er leicht und innig, sorgfältig, heiter, technisch vollendet, konzentriert und immer auf gesundem Boden. Die Musik erlöste ihn von jedem Alp und machte ihm selbst den kummervollsten Werkeltag zum Feste.

Phantasten

Bei der Mehrzahl der Dämonisten hat man das Gefühl, daß sie den Diabolismus nur praktizierten, weil er eine Zeitlang Mode war, und daß sie die Sünden und Laster, durch die sie in ihren Schriften wateten, in Wirklichkeit ängstlich mieden. Man fühlt, daß es ihnen eine Spielerei ist oder ein Sport. Das meiste, was sie hervorgebracht haben, ist literarisch höchst interessant, sprachlich oft bedeutend, dichterisch zuweilen wertvoll, menschlich und psychologisch aber ohne überragenden Wert. Denn gerade auf diesem Stoffgebiet, das ganz unkontrollierbar ist und das die wüstesten Ausschweifungen der Phantasie zum künstlerischen Gesetz erhebt, werden die Ahnungen unserer Seele, die Hoffnungen und Ängste unseres Herzens, die bizarren Launen grauenvoller Träume, die kühnen Hypothesen und die märchenhaften Erwartungen, die unser Geist von der Entwicklung hegt, oft überwuchert von Kolportage-Aussaat, deren giftiges Unkraut rasch emporschießt und den wirklich wertvollen Gewächsen den Platz streitig macht. Darum halte ich die Veröffentlichung solcher aus den Fingern gesogener Gruselgeschichten für schadenbringender als das Banknotenfälschen. Diese Legierung von technisch aberwitzigen Phan-

tasien, von chemisch-physikalischem Blödsinn, der unter der Maske der Wissenschaftlichkeit auftritt und von Conan Doyle-Tricks schlimmster Sorte, zeigt, daß der Geist Hoffmanns und Poes in gefälschter Münze ausgegeben wird. Mit geringen Ausnahmen haben die Nachahmer Hoffmanns und Poes dämonische und satanistische Greuel verherrlicht, wie etwa die Dichter der Schäferpoesie die Liebe verherrlicht haben, deren Philinen und Chlorinden nur auf dem Papier ihr ausgelassenes Wesen trieben. Diese „kühnen Sänger" bliesen sich auf vor moralischer Entrüstung wie die Puter, wenn man annahm, daß ihren hahnebüchenen Strophen wirkliche Erlebnisse zugrunde lagen. Nichts war erlebt; alles war „nur Dichtung", alles war Schwindel.

Ebenso würden sich unsere zeitgenössischen Diaboliker verzweifelt wehren, wenn man ihnen einen Augenblick lang ernsthaft glauben wollte, daß der Diabolismus auch wirklich ihr Lebenselement und ihr Kultus sei und ihrem innersten Gefühl entspreche. Was können sie auch mit dem Teufel für eine Gemeinschaft haben, sie, die nie eine Gemeinschaftlichkeit mit Gott empfunden haben? Es sind liebenswürdige junge Kavaliere, Diesseitsmenschen, Herren der Form und gesittete Schätzer der Konvention, die sich in ihren Gesprächen auf dem Boden glatter Nichtigkeit bewegen. Sie haben längst die Bohème abgestreift, geschweige denn den Diabolismus.

Ewers, Strobl, Kubin, Meyrink bilden vielleicht

eine Ausnahme. Vielleicht sind sie die Wölfe im Schafspelz. Ihnen will ich glauben, daß das, was sie schreiben, aus innen herausgeboren und wenigstens im Geiste durchlitten und durchlebt ward. Es ist ein Glaube; eine Überzeugung ist es nicht.

Aber auch die Dichtungen dieser Wenigen, die auf ernste Beachtung ein Anrecht haben, bieten keine reine Form des Dämonismus dar. Sie haben einen starken Hang zur Groteske.

Eins der wichtigsten künstlerischen Gesetze der grotesken Dichtungsart ist es, daß sie stets vom Wahrscheinlichen und Möglichen herkomme. Ein Beispiel: Daß Affen zuweilen eine lachende Physiognomie haben, ist bekannt. Von dieser Beobachtung ausgehend, dürfte der groteske Dichter auch von weinenden Affen sprechen und — wie die Psychologen des 18. Jahrhunderts — von redenden Affen. Und da wir Affen kennen, die manuelle Fertigkeiten haben, dürfen wir von Affen erzählen, die schreiben und lesen (Hauffs „Junger Engländer"). Ein anderes Beispiel: Wir kennen Tiere, die so tief stehen, daß man sie kaum mehr von Pflanzen zu unterscheiden vermag; umgekehrt gibt es Pflanzen, die eine so komplizierte Organisation besitzen und so hoch stehen, daß wir sie kaum mehr von Tieren zu unterscheiden vermögen. Wenn sich aber schon in der Wirklichkeit die Grenzen so verwischen, darf der groteske Dichter weitergehen und von bellenden Pflanzen reden und von wohlriechenden Säuen (Renards „Doktor Lerne").

Der groteske Dichter kann also übertreiben soviel er will; er mag neue Kräfte erfinden und vorhandene Möglichkeiten entdecken, aber seine Übertreibungen dürfen nicht willkürlich erscheinen; sie würden sonst keinerlei künstlerischen Reiz besitzen. Das Unwahrscheinliche und Unmögliche wachse vielmehr gefällig und leicht aus dem Wahrscheinlichen und Möglichen heraus. Denn es ist nicht grotesk, dichterische Träume an jede neue Erfindung und Entdeckung zu knüpfen und uns in das üppige Reich der Phantasie zu führen.

Frankreich, das uns den größten aller grotesken Schriftsteller geschenkt hat, den gottvollen und alles verlachenden Rabelais, hat im Grunde doch verhältnismäßig wenig groteske Dichtungen aufzuweisen. Überhaupt ist die moderne Dichtung auffällig arm an dieser poetischen Art, die für dämonische Satiriker doch das eigentliche Tummelfeld ist. Es liegt vielleicht daran, daß die Groteske ursprünglich soviel wie eine künstlerische Kritik einer überwundenen Heroenzeit bedeutet, und daß kein Ereignis der neueren Tagesgeschichte ihr würdig genug erschien. Der Weltkrieg (1914—1918) hat sicher in einzelnen Menschen heroische Taten ausgelöst; aber große Dichter, die die groteske Seite der „großen Zeit“ gesehen und dargestellt hätten — denn Barbusse, Karl Hauptmann, Göring, Frank und die Andern sind rein ethisch eingestellt! — hat er meines Wissens nicht hervorgebracht.

Aber die modernen Dichter haben das Gebiet

der Groteske wesentlich überschritten, haben diese seltene Grenzkunst mannigfach erweitert. Sie haben erkannt, daß das Groteske mit dem Grauen eng verschwistert ist, und indem sie den grinsenden Totenkopf gleichsam zu ihrem Symbol erhoben haben, wagten sie es, mit furchtbaren Leiden, Beklemmungen der Angst und des Todes ihren Scherz zu treiben. Sie haben die Lehre des Epikur, daß, solange wir sind, der Tod nicht da ist, und wenn der Tod da ist, wir nicht mehr sind — sie haben diese erhabene Lehre der Gleichgültigkeit gegenüber der Todesfurcht auf ihr Panier geschrieben und haben die Verzweiflung, die uns beim Verlust unserer Lieben erfüllt, und das Grauen, das uns packt, wenn wir sie der Erde zurückgeben, ins Komische gewandelt. Kurzum, sie haben dem Totenkopf das schauerliche Grinsen genommen und haben uns gezeigt, daß er lacht; über unsere Ängste lacht, über unsere Hetzjagden, Eitelkeiten, Ziele und Ideale.

In der Groteske wird die Phantasie des Lesers nicht im geringsten respektiert; die Groteske gebärdet sich vielmehr ganz realistisch und ist von absichtlich pedantischer Genauigkeit in der Angabe von Ungeheuerlichkeiten. Gargantua hat an seinem Körper eine Laus gefunden, deren Augen sind größer als die Abtei Angoulvesnier, ihre Leber ist umfangreicher als der Louvre; aus ihren Rippen baut man eine Brücke von der Normandie nach England; ihr Körper ist so groß, daß tausend Men-

schen arbeiten müssen, um ihn zu zerschneiden, und ihr Appetit ist so gewaltig, daß sie zweimalhunderttausend Türken samt ihren Schiffen verzehrt, von denen sie freilich hundert entrüstet wieder ausspeit, sobald sie merkt, daß es keine Christen sind. — Diese Satire, in der sich der Dichter an seinen eigenen Übertreibungen berauscht und für die es keinen kritischen Maßstab gibt, erweckt natürlich im Leser eine riesige Kontraststimmung. Er fühlt sich erdrückt von der Kolossalität der Dinge, und zugleich fühlt sich der Instinkt der Wildheit, von dem in jedem Menschen noch ein Rest lebt, sehr befriedigt.

Wenn man im Fluge die Weltliteratur durcheilt, findet man bei den Griechen und Römern hier und da einige Dichter, die das Grauenvolle darstellen (Sophokles im „Ödipus"); aber es ist noch frei von jener grotesken Ironie, die selbst die dunkle Gewalt des göttlichen Schicksals verspottet. Wohingegen Dante in der „Göttlichen Komödie" und Shakespeare in einigen Lustspielen und Tragödien schon eher Sinn zeigen für das Grotesk-Komische und Grotesk-Grauenvolle. Bei Rabelais, der der eigentliche Vater dieser Dichtungsgattung ist, und bei seinem deutschen Pendant, unserem prächtigen Fischart, fehlt die Note des Grauens. Sie machen ihre mehr als saftigen Renaissancewitze und dichten drauflos, ohne aufzuatmen, ohne im Lachen eine Pause zu machen; je toller, überschäumender, un-

möglicher, desto besser. Der Humor erreicht seine äußerste Expansionsfähigkeit.

In neuerer Zeit ist Theodor Amadeus Hoffmann der mächtigste Baum in diesem Garten der Poesie, dessen Äste sich über alle Länder erstrecken, denen er seine kostbaren und seltenen Früchte zuwirft. Schon Balzac, der Hoffmann (in den „Lebenselixieren") mehrfach zitiert, hat von diesen Früchten gekostet. Baudelaire, Theophile Gautier, Barbey d'Aurévilly, Catulle Mendès, Verlaine, Richepin, Rollinat, Rimbaud, Barbusse, Jean Lorrain, Paul Adam, Frédéric Boutet und viele andere haben in Hoffmann ihren Meister gefunden. Edgar Allan Poe ist schon oft in diesem Zusammenhang genannt worden. Er steht an der Spitze all derer, die Gefallen daran gefunden haben, das Reich des Schreckens und der Tränen, des Mordes und Wahnsinns, des wissenschaftlich Phantastischen und des Perversen zu durchschreiten. Es gibt nur einen, der ihn übertrifft: Villiers de l'Isle Adam.

Wenn ich von den neueren Dichtern, die hier in Betracht kommen, diesen unvergleichlichen Geist obenanstelle, dessen Leben ein verzweifelter Kampf mit der Armut war, und der 1889 verlassen und elend starb, so geschieht es, weil er nach unserem einsamen E. Th. A. Hoffmann und dem großen Amerikaner Edgar Allan Poe der weitaus geistvollste und tiefste Dichter ist, den seine erstaunlichen Kenntnisse, sein verblüffendes Talent und seine faszinierende Darstellungsgabe über alle Poeten

hinausheben, die das Dämonisch-Groteske verherrlicht haben. Jene hypnotisierende Kraft, den Leser schaudern zu machen, die Maupassant im „Horla" erreicht hat, macht sich in allen Arbeiten Villiers de l'Isle Adams fühlbar. Man entrinnt ihm nicht, hat man sich erst einmal in seine Gewalt begeben.

Ich weiß bei uns keinen würdigeren Erben dieses Dichters als Hanns Heinz Ewers, Villiers deutschen Übersetzer, der in seinen mit Grausamkeit und Pracht gemischten Geschichten (Die Besessenen, Das Grauen, Der Zauberlehrling, Grotesken, Alraune, Vampir) auf unseren Nerven spielt wie Kreisler auf seiner Geige*.

In seinem „Zauberlehrling" hat er eine solche Fülle philosophischer, psychologischer und psychiatrischer Studien dichterisch zu einem Ganzen

* Zugleich hat Ewers die „Geschichten in der Nacht" und die „Seltsamen Masken" von Frédéric Boutet übersetzt, einem ebenfalls virtuosen Dichter des Phantastischen, der schon vor einigen Jahren durch seine Grotesken „Der wilde Mann" (worunter der Antisemit Guérin im Dreyfuß-Prozeß zu verstehen war) und „Kapitän Fettgans" (Dreyfuß selbst) in der Reihe derer aufgefallen war, die hier zu nennen sind.

Gustav Meyrink, der auf dem Gebiete des Seltsam-Grotesken mit üppig phantastischen Geschichten hervorgetreten ist (Des deutschen Spießers Wunderhorn, Wachsfigurenkabinett, Orchideen, Der Golem, Fledermäuse), weiß das Überhitzte und Grausenvolle, Wahnwitzige und Angsterfüllte auf eine sehr originelle verschnörkelte Art zu schildern.

Otto Julius Bierbaum hat in seinen „Sonderbaren Geschichten" das groteske Element mit Jean Paulscher Breite und behaglicher Weitschweifigkeit vermischt und hat alles Unheimliche in Ulk aufgelöst.

Herbert Eulenbergs „Sonderbare Geschichten" gehören hierher, Paul Scheerbarts erdfremde Ulkereien und noch manches andere gute Buch.

verkocht, daß ein Buch nötig wäre, um diesem Chaos von Ideen gerecht zu werden oder um sie nachzuprüfen. Das Werk ist auf den Problemen der Hypnose und der Suggestion aufgebaut. Grotesk ist es dadurch, daß es aus tatsächlichen klinischen Fällen ungeheure phantastische Folgerungen zieht.

Der Held Frank Braun, in welchem der Dichter sein ins Faustische getriebenes Selbstporträt gibt, vergräbt sich in einem Tiroler Dörfchen, dessen Einwohner religiösen Schwärmereien und sektiererischen Umtrieben ergeben sind. Die Teufelsjäger treiben dort ihr fanatisches Unwesen. Braun, von dem dämonischen Verlangen beseelt, die Macht der Gedanken zu erproben und die Wunder der Hypnose und Suggestion erfüllt zu sehen, findet in seiner Wirtstochter Teresa, die bald seine Geliebte wird, ein williges Medium für seine Künste. Braun drängt ihr die Rolle einer Heiligen auf, die sie nicht nur spielt, sondern zu der sie sich in der Suggestion vom Himmel auch berufen fühlt. Die sektiererische Stimmung des ganzen Gebirgsdorfes trägt dazu bei, Teresa in ihrem Wahn zu bestärken und die Suggestion wird endlich so gewaltig, daß sich die Wundmale Christi bei ihr zeigen. Das ganze Dorf sinkt vor der stigmatisierten, vergöttlichten Teresa in die Knie und Frank Braun, der Zauberlehrling, genießt dies wahnsinnige Schauspiel wie ein Spielleiter eine gelungene Vorstellung.

Bis hierher haben wir diese Geschichte schon oft gelesen; sowohl in klinischen Berichten als auch in

den Memoiren der mittelalterlichen Nonnen*; die neueren Romanciers, die zur Darstellung des Absonderlichen neigen, haben fast alle solche Stigmatisierungen geschrieben**. Aber Ewers bleibt hier nicht stehen. Die Wirkung der Suggestion nimmt jetzt einen von Braun nicht vorherbedachten grauenvollen Verlauf. Wilde Selbstgeißelungen, Menschenopferungen, religiöse Morde und Selbstmorde, Verzückungen, epileptische Tänze und Wahnsinnsekstasen verwandeln das Dorf allmählich in einen brodelnden Hexenkessel. Jetzt möchte der Zauberlehrling den heraufbeschworenen Spuk gern bannen, möchte Teresa gern entzaubern; aber er kennt keinen Spruch gegen die tobende Gewalt der fanatisierten Irren; die Geister, die Frank Braun rief, wird er nicht mehr los. Und die entmenschte Menge tobt, johlt, tötet und verübt, um Gott gefällig zu sein, die unerhörtesten Greuel. Und jetzt muß Braun erkennen, daß alle Ekstase ein Zurück ist und kein Empor; daß sie ein Rückfall ist in den Zustand der Vertiertheit, daß in diesem verzückten Sein, in dem die Sinne allen Wundern offenstehen, jedes Willensbewußtsein fehlt, und daß dort, wo das Wunder geglaubt wird, das Wunder auch geschieht; daß

* Memoiren der Besessenen Soeur Jeanne, die ebenfalls Hanns Heinz Ewers herausgegeben hat; die Lebensumstände der Catarina Emmerich, die Clemens Brentano beschrieben hat, und andere.

** Emil Rasmussen „Mafia". Josef Zytlaun „Die Leiden der Creszenz Bühler".

die Instinkte, je tierischer, desto sicherer über alles Wissen siegen. Wenn aber dort, wo alles Wissen und Wollen und Denken ausgeschaltet ist, lediglich kraft der Hingabe an den Instinkt, kraft des starken Glaubens Gott frei wird, was ist dann Gott? Was ist Gott, wenn die Inbrunst, eins mit ihm zu sein, schänderische Mord- und Blutgelüste auslöst? Dann ist das Gottwerden und das In-Gott-Versunkensein der Ekstatiker der letzte Atavismus, den es gibt.

Die medizinische Wissenschaft scheitert an den entfesselten Urinstinkten. Frank Braun möchte wenigstens die Geliebte erretten; aber sie sieht in ihm nicht mehr ihren Geliebten, sondern den Antichristen, und darum muß das Kind, das sie von ihm unterm Herzen trägt, ebenfalls sterben. Braun selber, gezwungen von der wilden Menge, muß den Leib seiner Geliebten und sein Kind mit der Heugabel durchbohren. Und so stirbt Teresa, die nur noch in Jesus ihren wahren Bräutigam erkennt, wie Jesus am Kreuze, den zusammengebrochenen Zauberlehrling zurücklassend, der nur noch mit knapper Not sein bankrottes Leben in Sicherheit bringen kann.

Dieser grauenvolle Stoff ist von Ewers mit einer fabelhaften Energie zu einem der düstersten Gemälde ausgestaltet worden, dessen bezwingendem Eindruck sich niemand entziehen kann. Er reißt und zerrt an unseren Nervensträngen; seine Phantasie ist ungeheuer überheizt und überreizt. In

diesem mit schwerer Gedankenfracht beladenen Roman hebt Ewers mit brutaler Geste die Vorhänge von unseren verborgenen Häßlichkeiten und zeigt, daß der böse Gedanke tödlicher und verderbenbringender ist als die Pest; daß der Gedanke ebenso ganze Länderstriche entvölkern kann wie eine Seuche. Hinter den abertausenden von Psychiatern aufgezeichneten absonderlichen Fällen des menschlichen Geistes und seinen seltsamen und unbegreiflichen Äußerungen und Wirkungen, sieht er mehr als Krankheiten und zufällige Perversitäten. Dieser Atavismus von Lastern, der in unserem Blute kreist, diese Fähigkeit zu den schauerlichen Ekstasen, sind ihm Beweis dafür, daß unbekannte Dämonen in uns hausen und daß uns gerade die Naturwissenschaften dahin gebracht haben, Wunder zu glauben.

Man hätte nicht gedacht, daß nach den wilden Melodien, die Ewers in seinen grausigen Novellenbüchern und in dem „Zauberlehrling“ aufspielte, noch eine Steigerung möglich sei. Aber in der Tat ist sein Roman von der „Alraune“ ein weit spukhafteres Buch. Man sitzt wie verzaubert über dieser zaubererfüllten Dichtung und empfindet deutlich, welche ungeheure Nervenkraft Ewers an dieses Werk gesetzt hat.

Sein Frank Braun, der Zauberlehrling, dessen Macht, verheerende Gedanken zu entfesseln und durch den Gedanken Menschen zu töten, wir bereits kennen, dieser Frank Braun bringt seinen

Onkel auf die Idee, eine Alraune künstlich herzustellen, das heißt ein Lebewesen, das nicht etwa ein Wurzelmännchen ist, sondern das auf natürlich-unnatürliche Weise ins Leben gerufen wird. Denn „wie willst du leugnen, liebe Freundin, daß es Wesen gibt — keine Menschen, kein Tiere — seltsame Wesen, die aus der verruchten Lust absurder Gedanken entsprangen?"

Der Onkel Frank Brauns, Justizrat Gontram, ist ein wunderlicher Kauz, der mit seiner von der Schwindsucht gerittenen Frau und einem Haufen Kinder am Rheine lebt und mit einer entzückenden possierlichen Wurstigkeit seine Prozesse führt, die er, so schlecht sie stehen mögen, immer gewinnt. Er hat eine Alraunwurzel im Hause, und von der Alraune wissen wir, daß ihr Besitzer jeden Prozeß zu glücklichem Ende führt. Aber die Alraune hat nicht nur diese glückbringende Eigenschaft. Man maß und mißt ihr noch heute vielerorts die Kraft bei, Liebe zu erwecken, fruchtbar zu machen, Melancholie zu vertreiben, Kröpfe zu heilen, Fieber zu stillen, Wehen zu lindern. Weil die Wurzel in Menschenform gefunden wurde, nannte man sie Homunculum, Galgenmännlein, Heinzelmännchen, Erdmännchen, Geldmännchen, Heckmännle und Harnmännchen. Es geht die Sage, daß der gehenkte Dieb, der noch kein Weib berührt, im Augenblick seines Todes die Erde mit seinem Samen befruchtet, aus dem dann das Alraunmännchen entsteht (daher der Name planta

acmihomines). Beim Ausreißen aus der Erde erhebt dies Alraunmännchen ein so entsetzliches Geschrei, daß der, der den Schrei vernimmt, sogleich stirbt. Wer ein solches Wurzelmännchen gewinnen wollte, tat gut, sich die Ohren mit Wachs zu verstopfen, die Alraune an den Schwanz eines ausgehungerten schwarzen Hundes zu binden und ihm dann ein Stück Fleisch vorzuwerfen, so daß der Hund, nach dem Fleisch gierend und springend, die Wurzel herausreißt, was ihn aber sein Leben kostet und dem Menschen die Pflicht auferlegt, den Hund mit geheimnisvollen Zeremonien an der Stelle, wo man die Alraune herausgerissen, zu begraben. Man betrachtete solche Alraunmännchen als Schutzgötter des Hauses, von denen man sich alles Heil versprach, und man verwahrte sie, prächtig gekleidet, sehr sorgfältig an einem Orte, wo man sie nur zu magischen Zwecken hervorholte und um Fragen der Zukunft an sie zu stellen. Man pflegte ihnen auch bei jeder Mahlzeit Speise und Trank vorzusetzen, da sie sonst vor Hunger und Durst ein fürchterliches Geschrei erhoben. Samstags wusch man sie mit Wein und Wasser und an jedem Neumond gab man ihnen frische Kleider. Vernachlässigte man sie, so stifteten sie allerhand Unheil, zertrümmerten Spiegel, schlugen einem Beulen in den Kopf usw. Ihr Besitz brachte Glück ins Haus, schlichtete Zwiste, enthüllte die Zukunft, entdeckte vergrabene Schätze.

Man braucht sich bloß diese Dinge zu vergegen-

wärtigen, um zu ahnen, was Hanns Heinz Ewers groteske Diabolik aus dieser Sage machte. Wie diese Alraune nun heranwächst und alle Männer bezaubert, den Pflegevater bereichert, den Willen all derer unterjocht, die Alraune lieben, wie sie, halb Hexe und halb Teufelin, erdgebunden und erdentrückt, Tier und Mensch bezaubert und mit allen Menschen macht was sie will, und wie sie endlich selber von der Liebe in Fesseln geschlagen wird — es ist unser Freund Frank Braun, dem sie verfällt — das alles ist von Ewers mit einer Kraft und Leidenschaftlichkeit und mit einer von Seite zu Seite wachsenden Kunst zu spannen, packend dargestellt.

Glaube dem Wunder! Das ist das feierliche Wort, das auch über Karl Hans Strobls großem Roman „Eleagabal Kuperus“ stehen sollte, wie es über der Haustüre seines Eleagabal prangt. Der Frank Braun von Hanns Heinz Ewers heißt bei Strobl Thomas Bezug. Wie Braun will auch Bezug mit der ganzen Menschheit experimentieren; sie ist Teig in seiner Hand, und es befriedigt Bezugs titanisches Machtgelüst, diesem Material jede Form geben zu können, die ihm beliebt. Aber, eben weil die Menschheit als Masse so formlos und gestaltlos ist, muß er sie da nicht verachten? Er, der so maßlos reich ist, daß er es sich leisten kann, eine Million als kleines Trinkgeld zu geben, erkennt nur einen Gott an: Das Geld. Aber nachdem er sich diesen Gott vollständig unterworfen hat und fast

alles Geld der Erde ihm dient, weiß sein Tatenbedürfnis keine würdigere Aufgabe mehr, als mit der Menschheit zu spielen. Ein kleiner Gott des Bösen, eine Bestie der Verneinung, halb Kommis und halb Dämon, wird er nun daran gehen, die Menschheit, die ihm auf Gnade und Ungnade ausgeliefert ist, zu vernichten. Es macht ihm Spaß, und warum soll er sich das Vergnügen versagen? Er wird das Terrain der ganzen Erde aufkaufen, so weit Pflanzen auf ihr gedeihen. Denn wenn die Menschen nicht ohne den Sauerstoff leben können, den die Pflanzen ausatmen, wird Thomas Bezug einfach alle Pflanzen der Erde in seinen Besitz bringen, und den Sauerstoff der Meere wird er durch riesige Pumpreservoire auffangen. So wird er der Herr der Erde sein, mächtiger als alle Könige. Alle lebendige Kreatur wird ihm tributpflichtig sein, und wenn es sein Wille ist, wird er die ganze Menschheit ersticken lassen. Er wird diktieren, ob Friede sein solle oder Krieg, wer König sein solle und wer Knecht. Denn er ist der Gott der Erde — ein richtiger Krämergott, den die Menschen wirklich verdienen würden — und Jehovah, Wischnu und Jesus sind nur kraftlose Götzen neben ihm. An dieser wahrhaft satanisch-grotesken Idee, die ihm von dem kleinen Ingenieur und Chemiker Hecht suggeriert wird, berauscht sich Thomas Bezug derart, daß er dem Chemiker gern die Tochter zum Weibe gibt, obwohl diese Tochter das einzige Lebewesen auf der Erde ist, das Thomas

Bezug abgöttisch liebt. Und diese Idee der Sauerstoffentziehung behext Thomas Bezug am Ende so, daß er zugrunde gehen muß, wenn sie nicht erfüllbar ist.

Thomas Bezug, der das übermenschliche Böse will, ist Eleagabal Kuperus entgegengesetzt, der mit übermenschlichen Kräften Begabte, der das Gute sucht. Allen, denen Thomas Bezug an Leib und Seele Schaden bringt, kommt Eleagabal Kuperus zu Hilfe, so daß Bezug in Kuperus seinen einzigen unüberwindbaren Feind erkennen muß. Bezug hat es sich schon ein paar Milliarden kosten lassen, Kuperus zu vernichten, aber es gelingt ihm nicht. Nun, dann will er diesen charlatanistischen Zauberer wenigstens ärgern; er wird fortan alle guten Menschen, deren er habhaft werden kann, zu seinen Knechten machen und ihre Seelen vergiften. Das würde ihm natürlich gelingen, wenn nicht Kuperus immer wieder seine warnende und helfende Hand erhöbe.

Der Chemiker Hecht erfreut sich keines glücklichen Ehestandes mit der Tochter Thomas Bezugs. Sie ist eine messalinische Teufelinne, die im „Klub der babylonischen Jungfrauen“, wo von geilen Weibern und Dirnen die schwarze Messe zelebriert wird, sich allen stämmigen Männern hingibt; der einzige, der sie noch nie besitzen durfte, ist ihr Mann. Endlich erreicht er auch dies durch Betrug und List, aber er muß versprechen, sich sofort zu töten, nachdem er sein Gelüst an ihr ge-

stillt hat. Er hält sein Wort, zuvor aber macht er Thomas Bezug das Geständnis, daß die Idee der Sauerstoffentziehung natürlich Wahnsinn sei. „Das mußte jeder einsehen, nur gerade Sie konnten es nicht. Wenn ich einen anderen hätte gewinnen wollen, so hätte ich innerhalb des Möglichen bleiben müssen. Ihnen mußte ich das Unmögliche anbieten."

So um den höchsten Genuß gefoppt, wäre Thomas Bezugs Leben zu Ende. Da kommt ihm die Mitteilung eines seiner Hausastronomen gut zustatten, der einen Zusammenstoß des Kometen Terror mit der Erde ankündigt, wobei die Welt ihren Untergang finden werde. Thomas Bezug läßt diese Befürchtung ins Volk tragen und die Idee des Weltunterganges wird so lange propagiert, bis die Menschheit darüber wahnsinnig wird. Das nahe Ende vor Augen, lösen sich alle gesellschaftlichen Bande auf, Weiber werden zu Rasenden, und es beginnt derselbe grauenvolle Tanz religiöser Ekstasen und wahnsinniger Opferungen, derselbe Sabbat des Bluts und der teuflischen Frevel bis hin zur Kreuzigung eines Weibes, dieselben Höllengemälde und sexuellen Schandtaten, die wir in Ewers „Zauberlehrling" miterlebt haben. Ich weiß nicht, wem von beiden in der Ausmalung von teuflischen Verruchtheiten die Palme gebührt. Ebenso wie Frank Braun die Flucht ergreift, sobald er nicht mehr die Idee beherrscht, sondern die Idee ihn, ebenso wird auch Thomas Bezug aus dem

gleichen Grunde flüchtig; denn das entfesselte Volk, das allmählich erkennt, daß Bezug nur freventlich mit ihm experimentiert hat, sucht ihn zu töten. Aber auf dieser Flucht wird Bezug ebenso schauderhaft wie einfach geköpft. Johannes, ein von Bezug um sein ganzes Leben Betrogener, spannt in Halshöhe einen dreifachen scharfen Stacheldraht über die Landstraße, auf der Bezug in blitzartig herasendem Auto dahinsaust. Der Kopf fliegt herunter und das Auto mit dem kopflosen Führer jagt weiter.

Daß Thomas Bezug an seiner Idee scheitern muß, ist selbstverständlich, aber welche fürchterlichen Satanismen sich daraus ergeben, daß er es auch nur wagt, seine Idee zu realisieren, das ist eine der tollsten Aufgaben, die sich ein Dichter des Grotesken je gestellt hat. Man kann nicht sagen, daß Strobl diese übergewaltige Aufgabe restlos gelöst hätte. Er gibt zahllose groteske Details, die sich aber nicht harmonisch fügen wollen. Hier wurde von Strobl versucht, die moderne Welt und ihren Maschinismus und Geldgötzendienst zu verhöhnen, indem er sie der gotischen Welt des Mittelalters gegenüberstellte, deren Ziele groß, deren Menschen bedeutend, ja fast heroisch waren, jener Zeit, in der nicht das Geld regierte, sondern der Geist. Diesen von allem Irdischen abgezogenen Geist des Mittelalters verkörpert der Zauberer Eleagabal Kuperus; Faust, der mit Rockefeller um die Übermacht kämpft; der

Kampf des Geistes gegen den Materialismus. Aber um solch ein Problem künstlerisch zu bewältigen, dazu gehört ein stärkeres Kompositionstalent, als Strobl es besitzt. Und was sich hier schlimmer fühlbar macht: unter den wildwuchernden zahllosen Einfällen wird der Grundgedanke vollkommen erstickt. Schon das Milieu, in dem sich dieser modern-mittelalterliche Kampf abspielt, ist verschwommen. Dann werden wir für eine Menge Menschen interessiert, die durchaus nichts mit der Handlung zu tun haben. Auf diese Weise entsteht das Gefühl, daß in diesen Roman alles hineingestopft worden ist, was Strobl interessant erschien, ohne Rücksicht darauf, ob es auch das Interesse des Lesers verdient oder ob es die Komposition stört. Nichtsdestoweniger soll stark betont werden, daß schon die Konzeption dieses Werkes eine ganz außerordentliche Leistung darstellt, und daß die grotesken Partien von einer besonderen Dämonie getragen sind. Gerade diese Verquickung moderner Teufelei und mittelalterlichen Gottsuchens ergibt einen eigenen Zusammenklang und zeitigt die sonderbarsten Situationen und Zustände. Es wird einem heiß dabei, aber warm wird man freilich nicht; es geht mehr an die Nerven als ans Gemüt; man schaudert, aber man hat keine Tränen. Der Geist ist ergriffen, aber nicht das Herz.

Alfred Kubin, den wir als Zeichner des Dämonisch-Phantastischen längst schätzten, hat in seinem Roman „Die andere Seite“ ein ähnliches

Problem behandelt wie Ewers im „Zauberlehrling“. Claus Patera hat irgendwo in der asiatischen Wüstenei ein Traumreich begründet, in dessen Hauptstadt Perle sich der spukhafte Roman abspielt. Dort, unter ewig trübem Himmel, wo weder die Tag- noch die Nachtgestirne sichtbar werden, ist in seltsamen Häusern eine sonderbar zusammengewürfelte Bevölkerung untergebracht. Jeder der Bewohner leidet an irgendeiner fixen Idee; Sammelwut, Lesefieber, Spielbesessenheit, Hyperreligiosität, Hysterie sind weit verbreitet. Da gibt es Triefäugige, philosophierende Barbiere, alte Vetteln, die nicht sterben können, „schöne Potatoren, mit sich und der Welt zerfallene Unglückliche, Hypochonder, Spiritisten, tollkühne Raufbolde, Blasierte, die Aufregungen, alte Abenteurer, die Ruhe suchten, Taschenspieler, Akrobaten, politische Flüchtlinge, ja selbst im Auslande verfolgte Mörder, Falschmünzer und Diebe u. a. m. fanden Gnade vor den Augen des Herrn.“ Da waren Leute mit Zentnerkröpfen, Traubennasen, Riesenhöcker und „zum weitaus größten Teile waren die Träumer ehemals Deutsche.“ Sämtliche Häuser der Stadt wurden von Patera in der ganzen Welt zusammengekauft. Es ist kein Haus darunter, das nicht durch ungesühnte Verbrechen und frevelhaft vergossenes Blut besudelt gewesen wäre, bevor es nach Perle transportiert wurde. Deshalb ereignet sich nachts soviel Schauriges und Grausiges in diesen blutbefleckten, winkligen Wohnungen, und die

krankhaften Menschen, die hier hausen, sind sehr leicht für alle Suggestionen empfänglich. Claus Patera, der unheimliche, nie sichtbare Herrscher, sitzt in seinem Palast und hypnotisiert alle Einwohner der Stadt. Wie Frank Braun und wie Thomas Bezug will auch er eine ganze Stadt seinem Willen untertänig machen. Aber auch er muß unterliegen, und sobald die Kraft seiner Hypnose zu Ende ist, fällt er als Opfer seiner eigenen Idee, und das Traumreich, das er errichtet, stürzt zusammen.

Das Äußere des Romans ist mit bewundernswürdigen Farben gezeichnet. Kubin ist unleugbar ein Meister des Unheimlichen, und er hat Hoffmann mit viel Gewinn gelesen. Die Schilderungen, in der fahlgespenstigen Stimmung des Traumreiches gehalten, sprechen auf verborgene Weise sein Leid aus. Hier ist Satire und Dämonismus, Humor und Grauen, Ironie und Diabolik zu einer einzigartigen, schwermütigen Symphonie verwoben. Kubin hat die Poesie der dumpfigen Höfe, der winkligen Dachkammern, der düsteren Hinterzimmer, der verfallenen Wendeltreppen, der verwilderten Gärten, der moosbewachsenen Dächer und schlammigen Rinnen, der bizarren Kamine und der vor Alter gebeugten Häuser so wunderbar dargestellt, daß ihn diese seine Kunst allein schon über viele unserer zeitgenössischen Dichter hinaushebt. Er ist ein in Wahrheit würdiger Erneuerer Hoffmanns. Es ist in der Tat ganz erstaunlich, wie er das Elend der Verlassenheit, das absurde Entsetzen des

Todes, den Rausch der Vernichtung und den Kampf mit dem Unverständlichen immer wieder von neuem zu variieren vermag. Sein Buch ist nicht nur mit Gehirn und Herz, sondern auch ein wenig mit Galle geschrieben. Auch in seinen visionären Zeichnungen erkennt man neue Formgebilde, die er nach geheimen, nur ihm bewußt gewordenen Rhythmen schafft; ein seltsames Liniensystem, wundersam geeignet, die flüchtigsten Stimmungen des Grausens atembeklemmend darzustellen.

Ewers, Strobl und Kubin sind die charakteristischen Dichter der modernen deutschen Phantasten. Wie manche römischen Kaiser lieben sie das Unmögliche. Als Motto könnte das Goethesche Wort aus dem „Zauberlehrling" über ihren Werken stehen: „Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los"; denn alle drei Autoren sind bestrebt darzustellen, daß ein schwacher Mensch, wenn er einer großen Tat nicht gewachsen ist, selbst als deren Opfer fällt.

Andere Autoren haben es nicht so ausschließlich darauf abgesehen, auf unseren Nerven zu spielen. Sie berauschen sich an den verblüffenden Ergebnissen der Technik und führen schwindelhafte Gebäude auf, die sie nachher gezwungenerweise zerstören müssen. Das ist die Schwäche dieser spielerischen Literatur, daß die Schöpfer ihren eigenen Werken den Todesstoß versetzen müssen. Diese Dichter haben nur ein Märchen erzählt, das sich nie und nirgends begeben hat. Aber sie haben es mit

realistischen Mitteln erzählt. Und weil der Realismus nicht erlaubt mit den Problemen der Physik, Chemie, Botanik usw. zu spielen, weil man von der Wirklichkeit ausgehen muß, soll die Geschichte auch in der Wirklichkeit enden. Damit der Realismus siege, muß der Held und sein Werk untergehen. Von dieser Regel machen weder Kurt Lasswitz, noch Auguste Groner, noch Paul G. Ehrhardt (Die letzte Macht) eine Ausnahme.

Kurt Lasswitz' Roman „Sternentau" hat eine ebenso einfache wie sublime Fabel. Harda, die Tochter des Fabrikanten Kern, entdeckt eine neue Pflanze, die sie Sternentau nennt, und die, ein geisterhaft-menschliches Gebilde, sich bewußt allen mikroskopischen Beobachtungen entzieht. Aber in visionären Träumen und in traumähnlichen Anfällen, die hervorgerufen werden, sobald der Sternentau, der ein freiliegendes, unsichtbares Wesen ist, sich auf dem Kopfe eines Menschen niederläßt, versteht Harda plötzlich die Zwiesprache der Pflanzen. Und während eines solchen Traumzustandes erfährt sie, daß der Sternentau vom Neptunsmond stammt, und daß er aus Rache, weil Dr. Eynitz ihn festhalten will, diesen töten wird. Aber die Pflanzen der Erde verhindern das, weil sie Harda lieben. Und Harda liebt Eynitz, den botanisierenden Arzt, dem durch seine Experimente die Beseeltheit des Sternentau erwiesen wird. Diese Mondpflanze sondert Schößlinge ab, aber sobald sich die Fruchtknoten gebildet haben, platzen sie

auf, und die ausgebildete Frucht, ein durchsichtiges rauchartiges Lebewesen, entschwebt dem Mutterboden. Es läßt sich weder in Glas- noch in Holzkästen fangen und durchbricht alle seine Gefängnisse, in denen man es züchten will. Es zerstört sogar die photographischen Platten, die man von ihm anzufertigen sucht. Durch einen Zufall stellt sich heraus, daß der Saft, den der Sternentau absondert, ein äußerst wertvolles unbekanntes chemisches Material ist, kraft dessen sich eine unnachahmlich elastische Kautschukart herstellen läßt, wodurch die Fabrik Kerns einen hohen Aufschwung nimmt und folglich aus Harda und Eynitz ein glückliches Paar wird. — Ich habe diese Fabel sublim genannt, weil Lasswitz hier in seiner feinen dichterischen Weise die Beseeltheit der Pflanzen preist und mit ehrfürchtiger Feder die Wunder beschreibt, die sich im Reiche der Pflanzen erfüllen.

Mit den künftigen Wundern der Photographie beschäftigt sich Auguste Groner. Ihr Roman „Menetekel" ist nicht nur mit allem Raffinement wissenschaftlicher Phantastik geschrieben, sondern auch mit poetischer Kraft und viel liebenswürdigem Humor.

Professor Clusius, den seine Kollegen um seines ungeheuren Wissens willen scherzweise nur N^2 nennen, hat einen photographischen Apparat erfunden, mit dem er weit entfernte, ja selbst verstorbene Personen und deren Umgebung zu photographieren imstande ist. Ähnlich wie man

mittels der „Zeitmaschine“ von Wells in längst vergangene und künftige Zeiten hineinauteln kann, ist der Apparat des Professors Clusius eine Art Kinematograph, der in die graueste Vergangenheit zurückführt. Wird dieser Apparat beispielsweise in den babylonischen Ruinen vor der verfallenen Wand des einstigen Speisesaales Nebukadnezars aufgestellt, so photographiert der Apparat alle Bilder der Vergangenheit, die diese einstigen Saalwände seit ihrem Bestehen je gesehen haben; alle Akte der königlichen Macht des Xerxes, die sich hier abgespielt, Szenen despotischer Tyrannei unter Darius, wollüstiger Grausamkeit unter Kambyses, eine Kette von Morden unter Cyrus und das frevelhafte Mahl des Belsazar.

Da ist der Assyriologe Bridgeport, der eine bisher völlig unbekannte Abart der hieratischen Keilschrift, die demotische, auf babylonischen Ziegelsteinen entdeckt hat, die er für eine enorme Summe an das Britische Museum verkauft hat. Lord Tannemore, ebenfalls ein Assyriologe, hat das Gefühl, daß hier eine geniale Fälschung vorliegt; beweisen läßt sich diese Behauptung freilich nicht. Demotische Keilzeichen sind bisher noch nie und nirgends gefunden worden, was kein Beweis dafür ist, daß eine solche Keilschrift nie existiert hat. Aber Professor Clusius wird das Unbeweisbare eben mit Hilfe seines wunderbaren Apparates beweisen. Und er reist unter unzähligen Lebensgefahren und Intrigen nach den Ruinen

Babylons und beweist, indem er das Leben vergangener Jahrtausende kinematographisch, und zwar zeitlich rückwärts, vor uns abrollen läßt, daß diese demotische Keilschrift im Altertum nie geschrieben worden ist. Der Fälscher Bridgeport, der bei der Aufdeckung des Betruges zufällig zugegen ist, bricht zusammen, wie er an der Wand das geisterhaft warnende Menetekel upharsin wieder aufleuchten sieht, das in hieratischer Keilschrift geschrieben ist.

Man kann natürlich durch dies Herausgreifen des stofflich Wesentlichen nur andeuten, welch eine entzückende Idee hier gemeistert ist. Daß Villiers de l'Isle Adam sie schon in seinem „Tribulat bonhomet" angedeutet hat (das Photographieren der Bilder, die sich auf der Netzhaut Verstorbener befinden sollen), schmälert nicht den Reiz der originellen Durchführung, die Auguste Groner ihr gibt. Das wissenschaftliche Material, soweit es Physik, Geographie und Assyriologie betrifft, ist dichterisch umgeläutert.

Ist es nicht charakteristisch, daß alle diese phantastischen Helden, diese kühnen Entdecker und waghalsigen Erfinder jämmerlich zugrunde gehen müssen? Sie scheitern alle an einer Idee, für die die Menschheit noch nicht reif ist. Strobls Thomas Bezug stirbt, Kubins Claus Patera stirbt, Robert Saudeks Otto Weitbrecht in seinem Roman „Der entfesselte Riese" stirbt; es sterben in den Werken, die hier genannt sind, noch eine ganze Reihe.

Nur der Zauberlehrling des Hanns Heinz Ewers rettet sich; er geht hin und macht einem Mädel aus Berlin W. ein Kind. Das ist wenigstens ein positives Ergebnis aus dieser sinnverwirrenden Fülle untergegangener Ideen.

Selbstmörder

Wenn alle Hemmungen beseitigt sind, alle Rücksichten gefallen, alle Bedenken niedergeschlagen, alle Furcht überwunden; wenn alle Wünsche begraben, alle Hoffnungen erstickt, alle Illusionen gemordet, alle Ideale geschändet sind; wenn der Weg nach Golgatha endlich zu Ende gegangen ist und die Seele frei und losgelöst sich selbst gehört und das ganze Weltall kein Schnippchen mehr wert ist; wenn nur noch Kraft in uns ist für den einen einzigen Gedanken: ein Ende zu machen, dann nimmt dieser Gedanke bald unsere ganze Seele ein, wächst, schwillt an, bedeckt die Sonne, überwölkt uns vollkommen, daß wir unter trüber Finsternis stehen, wie ein Feld unter schwarzem Gewölk.

Aber in Wahrheit sind die wenigsten Selbstmörder so vollständig des letzten Restes von Lebenswillen beraubt. Denn es ist eine alte Erfahrung, daß die Pessimisten und Melancholiker ein sehr zähes Leben haben und viel lieber achtzig als etwa nur siebzig Jahre lang über das irdische Jammertal klagen, und daß diejenigen, die so gern mit dem Tode spielen und ihre Umwelt stets durch Selbstmorddrohungen in Atem halten, diese Absichten selten verwirklichen.

Es scheint, daß der später in die Tat umgesetzte Gedanke des Selbstmordes die Seele des Unglück-

lichen jählings überfällt, wie einem Spaziergänger von ungefähr ein Ziegel auf den Kopf fällt und ihn tötet oder wie etwa ein Bussard auf die Feldmaus herabstößt und ihr Leben endet. Und es sind in der Regel durchaus nicht die tieferen Naturen, die den Freitod wählen, sondern im Gegenteil oft grade die Leichtsinnigen, Flachen, Flottlebigen und die Dummköpfe. Natürlich gibt es Ausnahmen. Aber oft hat ein junger Dandy am Morgen noch nicht geahnt, daß er am Abend die Waffe gegen sich selber richten würde. Oft hat der Glücksucher in der Spielhölle, der Verliebte im Arme seines Mädchens, der Schüler in der Klasse, der Kaufmann an der Börse am Morgen noch Pläne für die nächsten Jahre geschmiedet und war einige Stunden später schon durch sich selbst entleibt. Der Salat hat dem Gatten nicht geschmeckt, der Lehrer hat den Sekundaner vor allen Kameraden einen Esel genannt, der Leutnant hat eine Ohrfeige bekommen ohne Satisfaktion verlangen zu können, der Geliebte hat ihre Frisur getadelt, der Revisor hat einen Rechenfehler in der Bilanz des Buchhalters gefunden, sie hat keine Lackschuhe, um zum Ball zu gehen, er kann es sich nicht mehr leisten im ersten Restaurant zu speisen, — dies und noch geringfügigere Dinge sind oft die Ursachen, die ein Leben auslöschen können. Man hat den Eindruck, als dächten solche Menschen erst gar nicht lange nach, sondern erhofften mit einem unphilosophischen „Ach was!“, das das

ganze Leben in einer Sekunde fortwischt, von der Lysolflasche, dem Revolver, Rasiermesser, Strick, dem Fenster im vierten Stock, dem Fluß oder was just gerade zur Hand ist, die Lösung des ganzen Problems. Alle solche Selbstmorde haben mit der Tragödie nicht das geringste zu tun. Es sind peinliche Unglücksfälle, die einen nicht weiter berühren. Wenn ich vor solchen Toten stehe, habe ich oft den paradoxen Eindruck, als täte es ihnen allen schrecklich leid und als würden sie gern ihre Voreiligkeit wieder gutmachen wollen.

Ich erinnere mich genau der Details, wie der Schriftsteller Th. D. . . ., der zu meinem Freundeskreise gehörte, in den Tod ging.

Er war an ein sehr gutes Leben gewöhnt und verachtete seine Kollegen, die es ertrugen, die Sklaven der Verleger und die Spaßmacher des Publikums zu sein. Er selber war ursprünglich Großkaufmann, fallierte und griff dann zur Feder. Diese Feder schrieb eiskalte Romane, eine Art psychologischer Rechnungen von einer kaufmännischen Nüchternheit, die jeder Auster zur Ehre gereicht hätte; sein Stil war sachlich, klar, herzlos — er wollte Geld verdienen. Das ging einige Jahre, und er wurde bekannt. Sein privates Leben war nicht glücklich; aber es ging ihm nicht schlechter als tausend anderen seinesgleichen, und wahrscheinlich ging es ihm sogar viel besser. Aber er speiste lieber bei Lutter und Wegener als bei Aschinger, hatte lieber eine eigene Dreizimmerwohnung als

ein abgemietetes Studentenzimmer, fuhr lieber im Auto als in der elektrischen Bahn, ließ lieber von einem Diener sich die Gamaschen aufknöpfen, als daß er sich selbst bückte. Eines Tages war diese Lebensführung nicht mehr möglich; die Kredite waren erschöpft, die Schulden groß, die Aussichten gering; das heißt: er sollte nun das Elend des Schriftstellers kennenlernen und das von ihm bespöttelte und verachtete Leben seiner Freunde selber leben.

Da ging er hin, ordnete seine gesamten Angelegenheiten, seinen Nachlaß, schrieb die notwendigen Briefe, siegelte sie, brachte sie zur Post, fuhr im Auto zu Lutter, aß und trank das Beste vom Besten — er war ein Gourmet, der Brillat-Savarin noch belehren konnte, — ging nach Hause, entkleidete sich, zog ein reines Nachthemd an, legte sich zu Bett, nahm den Browning, hielt ihn an die rechte Schläfe, drückte ab, war tot.

Eine Handlung folgte ohne Pause auf die andere, so sachlich und so nüchtern, wie ein Rechenexempel.

Ich will einen Eid leisten, daß er über den Tod ebensowenig philosophiert hat wie ein Marabu, und daß es ihm furchtbar gleichgültig war — sein Lieblingswort war „schnuppe" — ob er nach seinem Tode in das Paradies kam oder ins Fegefeuer, in die Erde oder in die Anatomie, ins Jenseits oder ins Nichts. Er war ohne jede Phantasie.

Und doch war er ein ungewöhnlich kluger,

säftevoller Mensch, und es muß gerade für ihn, der an nichts anderes glaubte als an das Suppenhuhn im Topf, das illusionslose Sterben ein furchtbarer Abschluß gewesen sein. Aber vielleicht kam der Tod auch über ihn wie ein Blitzschlag.

Es hat wenig oder gar keinen Sinn, über dieses Thema zu philosophieren und mit vagen Vermutungen Gedanken nachzuhängen, deren Richtigkeit den Lebenden immer unkontrollierbar sein wird. Wie über das Jenseits könnten auch über den Selbstmord nur diejenigen das Letzte aussagen, die nicht mehr sprechen können. Nur betasten läßt sich das Problem des Selbstmordes, befühlen von jenen, die selbst fast auf der anderen Seite waren und die bitterste Not und entsetzlichste Seelenqual dicht vor den Selbstmord gedrängt. Kein Wissen, aber ein Ahnen steigt uns davon auf, mit welcher Pein und mit welchen grausigen Verzweiflungen und Ängsten diese Menschen die Überfahrt über den Acheron bezahlen müssen.

Soweit Vermutungen Beweiskraft haben können und aus den Äußerungen der im letzten Augenblick geretteten Selbstmörder Schlüsse gezogen werden dürfen — von Erhängten, deren Todesseil noch durchschnitten werden konnte, von solchen, die man aus dem Wasser gefischt oder denen ein Schuß, ein Dolchstoß mißglückt, deren Giftdosis zu gering war — kann man wohl behaupten, daß sie samt und sonders von einer augenblicklichen

Depression besessen waren, die sie in den Tod trieb.

Diejenigen, die über den Tod viel nachgedacht und viel über ihn geschrieben haben, und die das Leben in ihren Büchern am heftigsten verneinten: Salomo der Weise, Firdusi, Buddha, Schopenhauer, Tolstoi, die haben ihr Leben zu Ende gelebt, ein reiches, sattes, gutes Leben. Die den Tod besangen, haben ihn gemieden. Der Ausspruch: „Besser wäre, der Mensch wäre nie geboren" stammt von demselben König, der auch den Ausspruch tat: „Ein lebendiger Hund ist besser, denn ein toter Löwe". Man sieht, daß er die beiden Seiten kannte. Darum darf man nicht die Philosophen oder Dichter fragen, was sie über den Selbstmord zu sagen haben — sie „betrachten" das Problem, aber sie erleben es nicht! — sondern die Selbstmörder, die in dieser Frage die alleinige Kompetenz haben.

Man lese einmal die folgende Anrufung des Todes:

„Ich rufe dich, Engel der zeitlosen Nacht! Komm friedreicher Tod, stiller Befreier von Not und Bürden, verkannter Freund, geleite mich! Erhabener Bruder der Ewigkeit, o komm! Du bist nicht hämisch und grinsest nicht höhnisch; du willst nicht richten, willst nicht strafen. Versöhnen willst du, willst Schrecken verjagen und Furcht verscheuchen. Betaust meine Augen mit ewiger Ruhe. Wenn deine knöcherne Hand über

meine Stirne streicht, verstummt der Schrei der wilden Gedanken und auf meinem Antlitz haftet das überlegene Lächeln derer, die ausgelitten. Wenn du mein Herz berührst, hört es auf zu leiden, und alle Qual entweicht für immer. Friedensbringer! Düsterer Freund der göttlichen Stille! Heiliger Sendbote! Erlöser! Rühr mich an! Geleite mich fort aus diesem Tal der Nichtigkeit und des Selbstbetrugs! Fort von dieser Jagd nach Chimären! Fort von diesem Marionettentanz! Reiße mich aus diesem Wirbel sinnloser Verstrickungen! Laß mich wieder Erde werden und Sonnenstaub! Komm, du geheimnisvoller Stummer! Erhabener Diener des göttlichen Willens, komm! Verwandle mich! Wirke mich um! Zur Sonne zurück! Zur Sonne! Und nie wieder zurück in den ewigen Kreis der Verwandlungen! Laß mich eingehen in das heiß ersehnte Nirwana!“

Unleugbar ist diese Apostrophierung sehr schön und poetisch; sie entbehrt auch nicht der dichterischen und inneren Wahrheit; aber der sie geschrieben hat, war mit dem verabscheuten Leben noch lange nicht fertig. Es ist nicht anzunehmen und auch kaum denkbar, ja, ich behaupte, daß es geradezu psychologisch unwahr ist, daß selbst bedeutende Künstler, die durch Selbstmord geendet haben, vorher noch so viel Sinn hatten, den Tod mit solch hymnischem Überschwang zu rufen. Man tötet sich nie mit Weinlaub im Haar. Steht man vor dem Selbstmord, so braucht man weder

große Worte, noch Dekorationen. Man tötet sich einfach schlecht und recht und überläßt die Ausschmückung durch Worte und Dekorationen den Überlebenden.

Ich denke mir, daß die Kleist, Raimund, Büchner, Weininger, Wied u. a., nachdem sie vergeblich alles versucht hatten, einen Kompromiß zwischen ihrer inneren und äußeren Welt zu schließen, nachdem sie vergeblich eine Brücke zu schlagen suchten zwischen ihren erhabenen Träumen und der erbärmlichen Wirklichkeit, zwischen Erhofftem und Erfülltem, zwischen Dichtung und Wahrheit, eines Tages nicht mehr weiter konnten, zusammenbrachen, sich des letzten Schimmers einer Illusion beraubt sahen und dann den Mut fanden, ein Ende zu machen, ganz einfach, weil sie den Mut nicht mehr aufbrachten, dieses Leben weiter zu tragen. Denn wer es bewußt lebt und es als ein aufrechter Mann bis zu Ende kämpft, muß ein Atlas sein oder ein Held, wie Strindberg sagt, der in dieser Frage durchaus mitreden konnte. Aber Viele gibt es, die sagen zu diesem Leben „Wozu?“ und werfen es von sich wie eine lästige Haut, wie einen verbrauchten Handschuh. Sie halten in der einen Hand die Wagschale mit all den Versprechungen, die das Leben ihnen verhieß als es lenzte, und in der anderen die Wagschale der Erfüllungen. Aber diese ist so gut wie leer. Und dieses Verhältnis wird immer dasselbe sein, gleichviel ob es sich um unerfüllte Hoffnungen oder um un-

erfüllbare Aufgaben handelt, um unlösbare Schwierigkeiten oder um sonst etwas, wobei das Minus das Plus bei weitem überwiegt; mit anderen Worten, wenn man — kaufmännisch gesprochen — bankrott ist. Man ist bankrott, sobald die Passiva die Aktiva übersteigen; sobald das Nichts größer ist als das Etwas. In diesem Falle wird der Laden zugemacht.

Das ist die Situation des Selbstmörders. Das Leben ist ihm alles schuldig geblieben; er muß fallieren. Er kann nicht weiter. Das Lager der Illusionen ist verschleudert, die Hoffnungen sind verramscht; es ist Schluß.

Es ist dann immer noch Wollust, sich selber zu töten, als getötet zu werden. Der verfolgte Deserteur, der keinen Ausweg mehr weiß, erschießt sich lieber, als daß er sich erschießen läßt; der Verbrecher hängt sich lieber selber auf, ehe er sich hängen läßt. Viele Menschen sind schon dem Tode bewußt in die Arme gelaufen, weil sie den Tod im Rücken fürchteten.

Das ist die seelische Situation der Kleist, Raimund, Büchner. Lieber sich selber töten, als von den anderen langsam getötet werden.

Die dann den Mut fanden, sich auszulöschen, haben ihre Seele von den martervollen Banden erlöst; aber wer denkt all derer — und sie sind in stattlicher Anzahl! — die genau so dicht davorstanden wie Kleist und Büchner und durch irgendeine Hemmung zuletzt verhindert wurden abzu-

drücken? Wenn diese Menschen dann, anstatt sich zu töten, sich dem Alkohol verschrieben oder dem Haschisch, dem Opium oder Morphium oder irgendwelchen anderen lebenerhöhenden Stimulantien, dann kann nur der Philister in solchen Fällen von „Sünde“ und „Sklaverei“ reden. Die Verständigen und Einsichtigen und diejenigen, die das Leben kennen, wissen es besser. Und Gott —

Gott lächelt ...

Man muß, spricht man von Selbstmördern, auch derer gedenken, die infolge einer manischen Depression ihr Leben selbstmächtig weggeworfen haben. Aber hier landet man in dem dunklen Labyrinth der Pathologie und neigt leicht zu Irrtümern und falschen Schlüssen.

Halten wir uns an ein drastisches Beispiel: Vincent van Gogh. Es steht außer Zweifel, daß der flämische Maler zeitweilig an Geistesstörungen litt. Wie Lenau, Dostojewski u. a. stand er oft unter starken Gemütsverstimmungen, während deren er Handlungen beging, die einen ungewöhnlich kranken Geist offenbaren. So wenn er sich einer armen, moralisch und körperlich verwahrlosten Schwangeren annimmt und sie, trotz ihrer Trunksucht, Roheit, Schlampigkeit, Gemeinheit, Verlogenheit und Pockennarbigkeit zum Weibe nimmt; so wenn er eine Hure mit einem Ohrläppchen bezahlt, das er sich abschneidet.

Wenn ein solcher Künstler, den sein Leiden oft ins Irrenhaus brachte, während eines lichten

Augenblicks, in welchem er sein häßliches und entstelltes Leben vor sich ausgebreitet sieht, endlich zur Waffe greift und sich erschießt, so mag es wohl sein, daß sein Verstand ihm sagte, es wäre würdiger, ein solches Leben zu vernichten, als immer wieder sich und den Mitmenschen das triste Schauspiel einer langsamen Verblödung zu bieten. Er hat vielleicht noch die Kraft sich zu sagen, daß er keine Macht hat über die Exzesse, die sein krankes Gehirn immer wieder ersinnt und die er auch folgsam ausführt, und daß er sich deshalb selbst vernichten müsse, weil er sich nirgends mehr in der Gesellschaft einzuordnen weiß, und das, was die Menschen Glück nennen, ihm durch keinerlei Schicksal mehr versprochen werden kann. Denn die Künstler sind oft Sklaven von Mächten, über die sie niemals Herr werden. Das Fest der Saturnalien, an dem die römischen Sklaven wenigstens für einen Tag die Herren ihres Schicksals waren, kommt für viele Künstler niemals.

In einem Falle wie bei Gogh, ist der Selbstmord durch den pathologischen Zustand begründet, wenn auch nicht restlos erklärt. Die Frage ist aber, ob die Kleist, Büchner, Weininger, als sie zur Waffe griffen, noch in dem sogenannten normalen Zustande waren, wie etwa Th. D . . ., oder ob sie in jener verhängnisvollen letzten Stunde unter pathologischen Einflüssen standen. Natürlich wäre das Problem, könnte die Frage klar beantwortet werden, nicht im geringsten dadurch seiner Lösung

nähergebracht; man würde nur sagen können, daß bei einem kranken Geist das Problem des Selbstmordes sich verschiebe. Denn daß ein Geist „pathologisch“ ist, was will das besagen? Und was erklärt es?

Pathologische Einschläge finden sich in jedem künstlerischen Geist; ein Künstler weicht ja schon durch seine Künstlerschaft so stark von dem sogenannten Normalmenschen ab — den es übrigens nie gegeben hat und nie geben wird und der nur eine physiologische Theorie ist — daß selbst der sogenannte normale Künstler — etwa Goethe —, betrachtet man sein Leben, vom sogenannten Normalmenschen als stark pathologisch empfunden wird. Darum halte ich jene gesamte Literatur der Mediziner, die bei Goethe sowohl wie bei Hoffmann, Poe, Baudelaire, Blake, Nietzsche u. a. nach pathologischen Zügen suchten und diese Künstler als psychiatrische Fälle behandelten, für eine höchst überflüssige Angelegenheit. Daß ein Hoffmann, der eine solch spukhafte Welt in sich trug, in all seinem Denken und Handeln von einem „normalen“ Gerichtsreferendar oder Barchenthändler wesentlich abweichen mußte, braucht nicht erst durch ein ärztliches Gutachten erwiesen zu werden.

Endlich gibt es noch Selbstmörder, die sich aus einem Übermaß von Glück töten. Es sind die Verliebten. Glücklich Liebende wollen ewig zusammen sein; sie wollen „eine Wonne

fühlen, die ewig sein muß. Ewig!“ Denn „ihr Ende würde Verzweiflung sein“. Aber ein dunkler Instinkt sagt ihnen, daß „ewig“ nicht „immer“ bedeutet, und daß die Zeit, die alles Irdische Wandlungen unterwirft, dieses Ewigkeitsgefühl, das ihre Seelen augenblicklich trunken macht, auslöschen wird. Deshalb beschließt manches Liebespaar, den Augenblick der höchsten Seligkeit mit dem Tod, als könnte in ihm die Ewigkeit der Liebe festgehalten werden.

Die Selbstmordmotive können also so mannigfach nüanciert sein wie die Gemütszustände der Seele. Sicher ist nur, daß der Tote dem Lebenden auf Fragen ebensowenig antwortet wie der Sternenhimmel, hinter dem er nach einem Gott sucht. Und sicher ist nur, daß auch der Freitod eine Täuschung des Selbstmörders ist. Er flieht den unerträglich gewordenen Kampf des Lebens und sucht Frieden. Aber es gibt keinen Frieden. Der Tote kehrt wieder. Sein Staub wandert. Nirwana ist die dichterische Erfindung eines großen Geistes, der sich nach Erlösung sehnte.

Der „pathologische" Künstler

Hier ist nicht der Platz, um auf die Forschungen der Psychiater Bezug zu nehmen oder sich zu merken, wie die speziellen Namen lauten, die sie den verschiedenen Manien und Phobien gegeben haben, die sie bei den Dichtern und Künstlern gefunden haben.

Soviel Worte, soviel Probleme und Fragen. Was ist ein Psychiater? Was ist ein Künstler? Was ist eine Manie? Wo ist die Grenze, bei der die Kunst aufhört und der pathologische Fall beginnt?

Schon daß ein Mensch in Versen spricht, ist — wie Stendhal, Tolstoi und Gorki bereits ironisch bemerkt haben — pathologisch oder mindestens ein Unsinn. Schon daß man dichtet, ist krankhaft. Man stelle sich vor: irgendein Mensch denkt sich irgendeine Geschichte aus, die nie und nirgends sich zugetragen, macht, während er sie niederschreibt, die qualvollsten Erschütterungen durch, ist von einem berauschenden Hochgefühl seiner Schöpferkraft erfüllt, erfindet Gestalten, auf die er eine Katastrophe nach der anderen häuft, spielt mit Tragödien, wie Kinder mit Puppen und — wie die Kinder — nimmt er diese Puppen auseinander, um zu zeigen, wie sie außen und innen beschaffen

sind. Und wenn er diese Geschichte dann drucken läßt, damit tausende andere Menschen sie lesen können, ist der Dichter sehr beglückt, wenn die Leser über seine Hirngespinste sehr gerührt sind oder weinen.

Mit solchem Tun beschäftigen sich aber nicht etwa Kinder oder Greise, die noch nicht oder nicht mehr etwas Nützliches arbeiten und denken können. Kräftige Männer tun vielmehr ihr ganzes Leben lang nichts anderes, als eine ausgedachte Geschichte in schöne Worte zu bringen. Man nennt sie Dichter und ehrt sie, und das Volk ernährt und sorgt für sie, wie der liebe Gott für die Lilien. Ja, es soll sogar Länder geben, in denen es als Schmach empfunden wird, wenn diese Geschichtenerzähler hungern und schlecht versorgt sind. Und es wird von vielen sogar die Forderung erhoben, daß der Staat oder das Volk in irgendeiner Form für diese im Grunde unnützen Geschöpfe sorgen solle, als handele es sich um die Erfinder nützlicher Maschinen oder um hungernde Leineweber.

Natürlich kommt es trotzdem noch häufig vor, daß solche Spielmannsleute, die Reime machen und lustige oder traurige Geschichten ausdenken können, tatsächlich verhungern; was aber niemals ein Beweis von Geringachtung ist. Denn in der Regel wird diesen lustigen Gesellen, sobald sie regelrecht Hungers gestorben und in ihr bürgerliches Grab zwei Meter unter die Erde gekommen sind, ein Monument aus Erz oder Marmor errichtet,

das mindestens so kostspielig ist, wie die lebenslängliche Versorgung desselben Künstlers gewesen wäre. Solche inkonsequenten Witze liebt das Volk, und es nennt diesen Witz, der immer wieder erneuert wird: seine Dichter ehren!

Nun gibt es Menschen — ich gehöre zu ihnen! — die finden dieses Tun des Volkes pathologisch, während das Volk der festen Überzeugung ist, es handle vollkommen normal. Aber die Psychiater werden sich hüten, das ganze Volk, dem sie selber zugehören, als pathologisch zu bezeichnen, und die wenigen Vernünftigen als normal. Denn der satanische Witz ist, daß das Volk die Wenigen für pathologisch hält, weil sie nicht so leben und handeln wie die Menge. Darum ist die Behauptung, daß die Welt ein Irrenhaus sei, in dem die Blödsinnigen die Vernünftigen für verrückt halten, durchaus richtig; aber ändern lassen wird sie sich nie.

Goethe, den der Normalmensch für seinesgleichen hält, und den man also in dem Zusammenhange als eine Art Normalbarometer zitieren darf, sagt 1828 zu Eckermann: „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folgen hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren

hat. Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermäßig mit ihm tut, wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt, er handelt aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme des göttlichen Einflusses."

Nun entsteht allerdings die Frage, wieso Gott seinen Einfluß in manchen Menschen, die man Dichter nennt, dahin geltend macht, daß diese Dichter vor aller Welt Behauptungen aufstellen, die der wissenschaftlichen Forschung geradezu Hohn sprechen. Will Gott damit sagen, daß er auf die wissenschaftliche Forschung keinen Einfluß hat oder keinen nehmen will? Oder daß ihn die wissenschaftliche Forschung nicht besonders interessiert? Es scheint fast so. Die Rache der wissenschaftlichen Forschung kennen wir ja: sie behauptet, es gäbe gar keinen Gott und er habe nie existiert. Nur ein ungebildeter und tiefstehender Mensch könne noch an solch einen Popanz glauben. Ein Mensch, der ein sogenanntes normales Geistesleben besitze, werde nicht so geschmacklos sein und beten.

Es ist aber mit dem Beten wie mit dem Dichten. Wenn ich an Gott glaube, dann existiert er auch, und wenn ich zu ihm bete, empfinde ich hinterher so etwas wie eine Rückstrahlung des Gebetes. Wenn ich nach dem Gebet mich reiner, freier und

besser fühle, bin ich auch erhört worden. Positiver kann ein Gefühl gar nicht sein. Daß dies eine rein subjektive Anschauung ist, schwächt den Stärkegrad der Gewißheit um nichts ab.

Es steht z. B. wissenschaftlich so ziemlich fest, daß die Toten weder reiten noch sprechen können; aber dieselben Forscher, die mangels der Fußspuren der Toten dies negative Ergebnis herausgefunden haben, hören sich in irgendeinem Konzertsaal einen Mann an, der in gereimter Form die Behauptung vorträgt, daß die Toten reiten und sprechen, und klatschen ihm Beifall.

Es muß also doch irgendeine Seite an der Geschichte beachtenswert sein, wenn sie es nicht einmal blamabel finden, öffentlich einem Mann Bravo zuzurufen, der ausschließlich davon lebt, daß er solche wissenschaftlich unwahren Dinge, die ein anderer längst toter Mann sich ausgedacht hat, vorträgt. Und noch dazu in Versen; in einer Sprache, die — wie wir nun wissen — kein vernünftiger Mensch spricht. Und sie achten darauf, ob dieser Rezitator die phantastische Behauptung: „Hurra! Die Toten reiten schnell!“ auch jedesmal variiert.

Kurz gesagt: die Psychiater empfinden einen ästhetischen Genuß. Folglich haben offenbar ästhetische Dinge nicht das geringste mit Wahrheit, Wissenschaft, Psychiatrie usw. zu tun, und folglich kann es mir bei der Lektüre einer gereimten oder ungereimten Geschichte vollkommen gleich-

gültig bleiben, ob der, der die Geschichte ersonnen, Epileptiker ist oder Besessener, Säufer oder Mörder. Vielleicht ersinnt so ein Dichter in der Kirche, während die Gemeinde rings um ihn her andachtsvoll kniet, eine wüste Cochonerie, und vielleicht schreibt ein Zuchthäusler, während die anderen Herrschaften Tüten kleben, eine erschütternde Ballade. Hat einer ein Gespräch mit dem leibhaftigen Satan und weiß er mir dieses Gespräch wieder so zu vermitteln, daß auch ich an den Satan glaube, so kann es mir höchst egal sein, ob der Betreffende im Irrenhause mit dem Satan gesprochen hat oder im Zuchthause, im Traum oder im Wachen.

Das ist das eine.

Das andere: wenn ich in einer Zeitung unter den Lokalnachrichten lese, daß ein Sohn seinen Vater erschlagen hat, so regt mich das kaum mehr auf. Aber wenn ich den „Edward" lese, der ganz dieselbe Geschichte enthält, nur mit Worten und in Reimen, die kein vernünftiger Mensch spricht, bin ich tief erschüttert und habe ein stärkeres Lebensgefühl erfahren, als durch die Lektüre sämtlicher Zeitungen und sämtlicher psychiatrischen Bücher zusammengenommen. Was frage ich danach, ob „Edward" wirklich existiert hat und ob es wahr sei, daß er auf Geheiß seiner Mutter den Vater erschlagen? Die Phantasie hat diese Geschichte wahr gemacht; irgendein Menschenhirn mag sie erdacht haben; ein Menschenherz hat

sie gefühlt, und darum fühle ich sie wieder mit all ihren Schrecknissen und Qualen.

Die wissenschaftlichen Forscher haben gut behaupten, daß es keine überirdischen Mächte gäbe; wenn ich vom Gegenteil überzeugt bin, werden sie mich vor den Gespenstern nicht retten, und nicht vor den anderen Mächten, die mich peinigen. „Ich möchte gern zeigen“ — sagte Poe — „daß ich der Sklave von Mächten gewesen bin, über die wir Menschen niemals Herr werden können.“

Und weiter:

Wenn ein wissenschaftlicher Forscher, ausgerüstet mit dem sogenannten normalen Geistesleben, ein Glas Kirschwasser trinkt, empfindet er vielleicht nur ein Brennen in der Magengegend; trinkt er drei Flaschen Bordeaux, so wird ihm hinterher wahrscheinlich nur übel, und sein Gehirn gibt in dem Zustande möglicherweise nichts weiter her, als rülpsende Rufe nach dem Bett.

Aber Hoffmann wird, je mehr er gebechert hat, desto bedeutender und dichterisch immer freier. Sofort wird ihm die ganze Spuk- und Gespensterwelt untertänig. Die unnachahmlichen Kunststücke, die seine Feder hinterlassen hat, sind Folgen des Alkohols.

Ein Mensch, der an Halluzinationen und Visionen leidet, ist natürlich nicht „normal“; aber was wüßten wir von W i l l i a m B l a k e und ähnlichen Künstlern, wenn sie „normal“ gewesen wären? Die Dämonen hinderten ihn, seine Gemälde in

der Weise auszuführen, die seinem gestaltenden Geiste vorschwebte. In seiner Imagination hatte er ein greifbar plastisches Bild der Modelle, nach denen er malte, daß er sich zuweilen im Malen unterbrechen mußte, wenn das nur seinem Auge sichtbare Modell zufällig gähnte oder die Pose änderte.

Genau derselben Dämonie unterlag sein Schreiben. Denn er schrieb nur, wenn er vom Geist getrieben ward, der ihm den Text diktierte. Er hat seine musikreichen Verse weder erdacht noch erklügelt; er besorgte gewissermaßen nur die Niederschrift der Worte, die ihm zugerufen wurden. Die schöpferische Inspiration, die Wahl der Form und der Gedanken, das alles war die Arbeit der Geister, als deren Sekretär und Diener William Blake sich betrachtete.

Ein immerhin sehr ernst zu nehmender Schriftsteller wie Justinus Kerner, erzählt sogar, daß er Lenaus Dämon leibhaftig gesehen habe; er beschreibt ihn als einen dunkelhaarigen Kerl mit langem Zottelschwanz.

Swedenborg gibt in seinem 1758 erschienenen Werk „Vom Himmel und seinen Wunderdingen und von der Hölle nach Gehörtem und Gesehenem" unwiderlegliche Beweise dafür, daß er im Himmel und in der Hölle war. Wenn die Psychiater das bestreiten und Swedenborg deshalb anormal nennen, so ist das natürlich kein Gegenbeweis. Die Psychiater werden ja auch bestreiten, daß Jeanne

d'Arc von der Mutter Maria den Auftrag empfangen habe, Reims zu befreien und ihren König zu retten. Tatsache ist jedoch, daß sie den Auftrag genau ausgeführt hat. Es wimmelt in der Geschichte der Menschheit von solchen Beispielen.

Darum wäre es Zeit, daß die wissenschaftliche Forschung endlich eine andere Einstellung finde zu diesen tiefsten Problemen des menschlichen Geistes und zu dem geheimnisvollen Prozeß des künstlerischen Schaffens. Schlagworte wie „pathologisch" und „anormal" besagen nichts und erklären nichts. Erst wenn die Psychiater den Dämon des künstlerischen Menschen erklärt haben, wird man eine Wegstrecke weiter sein. Vorläufig aber nehmen wir noch den Standpunkt Goethes ein, dass die Erklärung des künstlerischen Schaffens jeder irdischen Macht spottet.

Sicher wäre die Menschheit längst weiter, wenn man dem Volk nicht immer die Lüge eingeredet hätte, daß es normal und gesund sei, der Künstler dagegen pathologisch und krankhaft. Vielmehr hätte man der Wahrheit gemäß gestehen sollen, daß das Volk zu allen Zeiten geistig zurückgeblieben und also minderwertig sei, daß der Künstler dagegen allezeit der geistige Führer und Wegweiser ist. Nur der geistige Mensch hätte von jeher der Maßstab des Menschen sein sollen, nicht aber der minderwertige, geistig verkrüppelte Mensch der Menge.

II
Nordische Dichter

Nun, wenigstens muss man bekennen,
Dass es aufrichtige Poeten sind.
Goethe

August Strindberg

Es ist zweifellos ein Wagnis, auf so beschränktem Raume ein Bild von der Bedeutung dieses ungemein fruchtbaren Genies entwerfen zu wollen, das auf allen Gefilden der Dichtkunst und der Wissenschaft bleibende Werke hinterlassen hat, die durchweg den Stempel seines Temperamentes und seines Geistes tragen. Hier soll auch nicht versucht werden — denn ein solcher Versuch würde Flachheit notwendig machen — eine Analyse aller Strindbergschen Werke zu geben, deren Zahl sich auf etwa achtzig beläuft und die sich auf alle Gebiete der Dichtkunst, des Essay, der Philosophie, Ästhetik, Geschichte, Philologie und der Naturwissenschaften im weitesten Umfange erstrecken. Aber es soll auch nicht irgendein bedeutendes Werk herausgegriffen und auf Kosten aller anderen untersucht werden. Man kann den „Faust“ studieren, wenn man das Wesentliche der goetheschen Welt und Seele erkennen will; indes unter den fast fünfzig Dramen, fünf großen Romanen, sieben Novellenbänden, sechs autobiographischen Werken, vier Gedichtbänden und zehn Bänden wissenschaftlicher und philosophischer Arbeiten von Strindberg gibt es kein einziges, das, für sich allein stehend, alle Gemütsumwälzungen und Gedankendurchbrüche des Dichters widerspiegelte.

Die unfruchtbarste Art, einem Menschen beizukommen, ist die, ihn gleichsam in hundert Individuen zu zerstückeln und etwa zu untersuchen: Strindberg den Dramatiker, den Anarchisten, den Chemiker, den Mystiker, den Historiker usw. Unter dieser fürchterlichen, aber sehr beliebten Methode des Analysierens einzelner Eigenschaften — dieser lächerlichen Methode, die eine Schar schreibwilder Diurnisten mit Erfolg bei uns eingeschmuggelt hat, weil sie der geschlossenen Erscheinung nicht Herr wurde und jeden Koloß erst zerkleinern mußte, ehe sie ein Verhältnis zu einem einzigen seiner Teile fand — unter dieser Methode, sage ich, die das Hinabsteigen in die verborgenen und vielverschlungenen Schächte der Seele ersparte, haben mehr oder minder alle großen Erscheinungen zu leiden gehabt, die man nicht als eine Einheit zu erfassen vermochte. Gibt es im Grunde etwas Leichteres und Leichtfertigeres als diese Holzhackerei in der Betrachtung literarischer Größen? Denn wer z. B. über „Goethe den Rezensenten“ schreibt, braucht ja keine Ahnung zu haben von Goethe dem Menschen, dem Botaniker, dem Lyriker, Osteologen, Physiker, Minister und den tausend anderen Kerlen, die noch in ihm stecken. Kämen wir doch endlich ab von dieser unwürdigen Art, einen Menschen und das, was er hervorgebracht hat, auszuschlachten. Gegenüber einem Proteus wie Strindberg lautet die Aufgabe: sein Urwesen in allen seinen Wand-

lungen immer wieder zu erkennen. Wenn er selbst auch sein früheres Schaffen verneint und uns immer wieder ein anderes Antlitz zeigt, wenn z. B. der religiöse Strindberg nicht das geringste mehr wissen will von dem atheistischen Strindberg, so wird es uns interessieren, diese und andere Prozesse zu verfolgen und zu fragen, warum dies so ist.

Wer sich lange mit ihm beschäftigt hat, erkennt bald dies: er ist nicht einer; in ihm sind viele. Er ist jedesmal ein Neuer und stets ein Anderer und im Grunde doch immer wieder derselbe. Man kennt ihn nicht, wenn man nur dieses oder jenes von ihm gelesen hat. Gebieterisch fordert er, daß man alles von ihm kenne, wenn man sagen will, man kenne ihn. Wer Sudermanns „Ehre" kennt, kann perspektivisch nach vorwärts und rückwärts die Möglichkeiten und Begrenztheiten seines Talentes voraussagen. Ein literarischer Typus wie Gorki bleibt sich immer gleich, was er auch sagen und wie oft er es auch variieren mag. Eine kleine Novelle von Hamsun, und man weiß genau, was man von seinen großen Werken zu erwarten hat und wie er alles sagen wird.

Nicht so Strindberg. Die Wesensart seiner Werke ist eine jeweils so verschiedene, sowohl stilistisch als stofflich, sowohl ideell als formell, daß es zwischen diesen Werken keine Verbindungsbrücken zu geben scheint. Sie sind Inseln, große und kleine, fruchtbare und öde, paradiesische und

höllische, die durchaus ungleichartige geistige Klimate aufweisen und auf denen Menschen gedeihen, deren Gemüts- und Geistesart so weltenweit voneinander getrennt ist, wie ein Stern vom anderen. Und doch bildet gerade ihre Gesamtheit die Welt, die Strindberg hervorgerufen hat. Ich gebrauche absichtlich dieses Bild, um auszudrücken, daß ein Schöpfer sie gebildet hat. Einer, der nach dem Vorbilde Gottes, aus dem Nichts diese Welt voll unendlicher Mannigfaltigkeiten geschaffen und ihr seinen lebendigen Odem eingehaucht hat.

Oft, wenn ich ihn las, hielt ich den Atem an und fragte mich: Ist dies noch ein Mensch? Denn er war der einzige Gigant, den unsere Zeit besaß und er fiel in demselben Augenblick, wo der Sieg sein war. An seiner Riesengestalt begriff ich die Vorstellung der alten Griechen, daß Menschen zuweilen zu Göttern erhoben werden können. In unserer Sprache ausgedrückt: zu Wesen, denen nach menschlichen Maßen die Ewigkeit gehört.

Denn solange man Bücher lesen wird, solange der Mensch Anteil nehmen wird an geistigen Dingen, wird Strindberg leben. Er wird leben, solange eine Literatur sein wird, eben weil er nichts anderes gab als sein Leben. Der Atem seiner Persönlichkeit wird dem Leser noch in fünfhundert Jahren stark entgegenwehen.

In dieser Skizze läßt sich jedoch nur das Größte seines Wesens in knappen Umrissen kennzeichnen.

Das erste: Trotz aller entzweienden Kämpfe und inneren Spaltungen war in seinem Leben eine imposante Einheit; so sehr, daß man sein Leben nicht darstellen kann, ohne seine Werke mit einzubeziehen, und daß man keines seiner Werke verstehen kann, sobald man es von seinem Schöpfer loslöst. Denn das meiste und bedeutendste, was Strindberg uns gegeben hat, ist autobiographisch. Es sind Werke der Selbstanalyse und Autopsychologie. Es sind erschütternde Bekenntnisse eines dualistischen Geistes, dem sein qualvolles Doppelgängerwesen immer bewußt vor Augen stand. Darum kann man auch nicht von einer Tragödie in seinem Leben sprechen. Seine ganze Natur war vielmehr vollkommen aufs Tragische gestellt. Sein galoppierender Geist verleugnete heute den Strindberg von gestern. Er hat mehr als zehnmal alle Schiffe hinter sich abgebrannt. Wie die Natur selber gefiel er sich in einem ewigen Aufbauen und Zerstören. Er errichtete sich grandiose Tempel, und dann kam er darin zu keiner Andacht, fand weder zu Gott, noch zu sich selber hin und zerstörte seine Altäre. Er schickte seine Bekenntnisse in die Welt, und wenn dann die Sozialdemokraten auf ihn schworen, war er schon wieder Aristokrat; wenn die Frommen sich auf ihn beriefen, stand er bereits im atheistischen Lager, und wenn die Materialisten ihn umjubelten, war er schon wieder Mystiker, stand auf seiten Meister Ekkehards und Swedenborgs. Wenn man glaubte, ihn erreicht zu

haben, war er schon wieder wo anders. Inmitten dieser Zersplitterung der seelischen Kräfte und Verbrennung der geistigen Leidenschaften an tausend Dingen war es unmöglich, daß er seine Zeit formen konnte; er ließ sich vielmehr gern von der jeweiligen Strömung fortreißen. Was seine Zeit bewegte, ergriff ihn, und da er empfänglich war, formten ihn die fluktuierenden Ideen. Charakteristisch sagt er von sich selbst: „Jung war ich aufrichtig fromm, und ihr habt mich zum Freidenker gemacht. Aus dem Freidenker habt ihr mich zum Atheisten gemacht, aus dem Atheisten zum Gottesfürchtigen. Von humanitären Ideen geleitet, bin ich ein Herold des Sozialismus gewesen. Fünf Jahre später habt ihr den Sozialismus ad absurdum geführt. Alles, was ich prophezeit habe, habt ihr für nichtig erklärt! Und angenommen, ich werde wieder religiös, so bin ich sicher, daß ihr in zehn Jahren auch die Religion widerlegt habt."

Er entschlüpfte allen; am meisten sich selber. Es führte keine Brücke zu ihm; keinen Schlüssel gab's, der zu den geheimnisvollen und tiefen Labyrinthen seiner Seele führte. Er hatte die Riesenkraft des Titanen, wenn es galt zu zertrümmern; er hatte den naiven Ernst der Besessenen, wenn er eine noch so haltlose Lehre predigte. Er schürte Höllen an um ein Nichts, er verschenkte Himmel um ein Nichts; er war Loki und Balder, Thersites und Apoll; er verbrannte eine ganze Welt, um sich ein Ei zu kochen. Und endlich ging er in seinen

eigenen Flammen geläutert auf. Wie der Feuergeist Goethes konnte Strindberg von sich selber sagen:

In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

In der „Mühle Gottes“ wurde sein Ich zerbröckelt, seine Persönlichkeit mannigfach zersplittert, und diese Zersplitterungen und Spaltungen macht er zum Inhalt seiner dichterischen Werke. Aber freilich nicht nur diese. Denn auch das Wissen, das er besitzt, hat er in seinen belletristischen Werken niedergelegt und in poetischer Form dargestellt, so daß es nie tote Stellen in seinen Büchern gibt. Diese Bücher sind nicht geschrieben, um gelangweilten Menschen über leere Stunden hinwegzuhelfen; sie bieten keine bloße Unterhaltungslektüre. Wer Strindberg mit Genuß lesen will, muß sich ihm ganz und gar hingeben. Dann aber wird der Leser nicht nur den Hauch des Genies verspüren, sondern seine Seele bereichern und eine Unmenge erfahren und lernen, was ihm sonst verschlossen geblieben wäre.

Er wurde am 21. Januar 1849 in Stockholm geboren. Ein Kind noch, baute Strindberg schon

chemische Apparate und grübelte über der Konstruktion des Perpetuum mobile. Schon die Erfahrungen der Kindheit machten aus dem Optimisten einen Pessimisten, aus dem liebenden Kinde ein haßerfülltes. Der Schule galt sein erster großer Haß, der noch im ergrauten Manne glüht. Nur ein Idiot könne sich einbilden, sagt er ungefähr, daß ein Gehirn gleichzeitig die dreitausend Zahlen der Weltgeschichte, die Namen der fünftausend Städte, die es auf der Welt gibt, die Namen von sechshundert Schlangen und siebenhundert Tieren und zehntausend Pflanzen, die Knochen des menschlichen Körpers, die Gesteine der Erde, alle theologischen Streitigkeiten, tausend französische Vokabeln, tausend englische, tausend deutsche, tausend lateinische, tausend griechische, eine halbe Million Regeln und Ausnahmen, fünfhundert mathematische, physikalische, geometrische, chemische Formeln behalten könne; ein Gehirn, das dies vermöge, müsse so groß sein wie die Kuppel des Observatoriums in Upsala. 1867 machte er sein Abiturientenexamen und ging auf die Universität nach Upsala. Der Jüngling, ein Gläubiger, wurde vom Leben gezaust und immer von neuem aller Hoffnungen beraubt. Die Folge davon war ein Skeptizismus, der nichts schonte, der sich aber auch alles verekelte. Und die Befreiung von diesem Ekel machte ihn wieder zum Pantheisten. Wer aber war der große Pan? Und fragend nach dem Allbeseeler verlor er sich in den nebulosen Regionen

der Metaphysik und in den gar verworrenen Niederungen des Spiritismus. Aber obwohl er nun mit Geistern verkehrte, ward die Tribulation seines Geistes ebenso mangelhaft gestillt wie das Geschrei des Magens. Darum mußte er Geld verdienen, und es gab wenig Berufe, die er nicht ergriffen hätte, um sich an der Jagd nach dem Gelde zu beteiligen. Er war Volksschullehrer, Schauspieler, Arzt, Redakteur, Telegraphenassistent, Maler, Prediger, Hauslehrer, Staatsbibliothekar, und ich weiß nicht, was noch alles. Er hat das Leben in seinen Höhen und Niederungen geschaut und gelebt. Er war bald Hammer und bald Amboß; bald Speiche und bald Rad; bald der Jäger, bald das Wild; Faust und Mephisto; Pol und Gegenpol. Er lebte heftiger, rascher und intensiver als die meisten Zeitgenossen. Sein Geist war immer im Sattel. Er war immer in Gärung. Man sah, wie es in seinem Kopfe kochte und siedete; hörte, wie es in seinem Innern klagte und tönte; wie sein Gemüt brauste und brandete; wie er bald herüber, bald hinüber geworfen wurde; wie er scheinbar von Extrem zu Extrem rannte. Gestern war er noch freundschaftsgläubig und ein Menschensucher, heute ein Timon und am nächsten Tage ein frommer Einsiedler. Durch dieses ewige Hin und Her des Geistes, durch dieses immerwährende Gezaustwerden am besten Teile seiner Seele, durch dieses beständige Fortgetriebenwerden in das Unbewußte, in das dunkle Nirwana des Daseins, stellte sich

naturgemäß allmählich das Gefühl des Verlorenseins in ihm ein, und da er wie ein Ertrinkender im großen Meere dahinschwamm, suchte er endlich müde, resigniert und frageunlustig das Eiland der Gestrandeten auf. Er fand Zuflucht im Schoße der Religion. Der evangelisch getaufte Knabe wurde später Katholik, der Katholik ein Freigeist und Atheist, der sich wieder zum Glauben seiner Kindheit zurückflüchtete, den er mit allzu heftigem Eifer predigte. Er hatte die Konzentration und die Einsamkeit des Genies und die Schmiegsamkeit und die Elastizität des Talents.

Wie ein wilder Gigant stürmte er einst mit offenem Visier auf den Kampfplatz, zu dem er die Literatur ausersehen hatte, warf Welten um und stürzte Götter, riß fest verwurzelte Vorurteile aus und schlug nieder, was ihm mißfiel. Aber er fand selten einen würdigen Partner, drum kämpfte er am liebsten mit sich selber.

Es gibt keinen Zweifel, mit dem Strindberg nicht gerungen hätte; aber es gibt auch keine Kunst, in der er sich nicht versucht und keine Wissenschaft, in der er sich nicht umgesehen und irgendwie betätigt hätte. Und man kann auch hinzufügen: es gibt kaum eine naturwissenschaftliche Disziplin, in welcher er nicht zu Hause wäre. Dabei erschwerte er sich sein faustisches Streben in unglaublicher Weise. Kein Resultat der Wissenschaft nahm er als solches blindlings an, sondern suchte, forschte, grübelte bis er das längst von anderen

Forschern gefundene Resultat selbständig noch einmal gefunden. Um sich die Ergebnisse der Chemie mit gutem Gewissen zu eigen machen zu können, ward er erst Alchimist; um an die physikalischen Gesetze glauben zu können, erfand er bereits Erfundenes in unsäglicher Mühe nach; um an die Heilkraft der Medizin glauben zu können, ging er zurück auf die Zauberärzte und Wunderdoktoren des Mittelalters. Man mußte solch ein Studium naiv nennen, solange man seine autobiographischen Werke noch nicht kannte, die endlich verrieten, daß all sein Forschen und Streben einem tiefen Skeptizismus entsprang, der vor keiner Konsequenz und vor keinem Abgrund zurückschreckte. Er hat eine herzerquickende Respektlosigkeit vor allen Autoritäten und berühmten Toten. So ist er der moderne Faust geworden, der nicht nur das gesamte Wissen seiner Zeit umfaßte, sondern der — um die Analogie vollkommen zu machen — mitten im modernen Leben sich von Geistern und Gespenstern verfolgt und heimgesucht sah („Inferno"), die ihn an die Grenze des Wahnsinns hetzten („Legenden"), wo er, wie viele Genies vor ihm, der Gefahr sehr nahe war, in die grausigste Nacht zu sinken.

Daß es kaum einen zweiten Dichter gibt, der so von Extrem zu Extrem getaumelt ist wie Strindberg, hat seinen Grund in eben der immensen Vielseitigkeit der Interessen und Strebungen, in der Unzufriedenheit mit alledem, was Menschen-

werk und menschlich ist und vor allem in der großen Unruhe und Wissensgier nach den letzten Fragen des Zweckes und der Ursache, die ihn bald hierin, bald dorthin treiben mußten. Wo hat sich Strindberg nicht überall die Lösung der Welträtsel holen wollen! Aber zerrissen wie er war, suchte er zunächst sich selber auf den Grund zu kommen. Auf die Gefahr hin, für schamlos und verworfen, verbrecherisch und irrsinnig erklärt zu werden, hat er sein persönliches Leben mit einer großen Gebärde der Selbstverachtung prostituiert, hat in „Das rote Zimmer“ (1879), „Der Sohn einer Magd“ (1887), „Die Beichte eines Toren“ (1888), „Inferno“ (1897) „Legenden“ (1898), „Entzweit“ (1902), „Einsam“ (1903), „Die gotischen Zimmer“ (1904), „Schwarze Fahnen“ (1904) und in den drei „Blaubüchern“ (1908) eine Darstellung seiner Natur, seiner Geschichte und Erfahrungen gegeben, seiner Erziehung und Freundschaften, seines Milieus und Studiums, seiner Bitternisse und Kämpfe, und das alles mit einer Schonungslosigkeit, vor der man erschrickt. Ohne Pose, Selbstrechtfertigung oder Eitelkeit macht er uns genau bekannt, wie Eltern und Schule, Ort und Zeit, Kost und Kleidung usw. ihn zu dem gemacht hatten, was er war.

Diese autobiographischen Werke zeigen uns, wie seine Welt wurde und welcher Anlaß sie verursacht hat.

Von diesem Stofflichen abgesehen, ist es ein

künstlerisch reiner Genuß, zu verfolgen, wie der Schöpfer und Bekenner sich von allen Seiten bespiegelt, damit man ihn erkenne und damit er zur Selbsterkenntnis gelange; daß nichts vor uns verborgen bleibe, obwohl er seine tiefen Geheimnisse hat, die er selbst angesichts des Todes nicht preisgeben möchte. Man sieht, wie Strindberg grübelt, um sich selber auf den Grund zu kommen. Er forscht in den verborgenen Höhlen seiner Seele, nimmt das innere Räderwerk seiner Maschinerie hundertmal auseinander, um zu erfahren und zu zeigen, wie er zusammengesetzt ist und was die Ursache des Bekenner- und Schöpferdranges in ihm sein mag. Er tut seine Brust weit auf, und man sieht, daß er seinen Himmel in sich trägt und seine grauenvolle Hölle. Man sieht, wie Engel und Teufel in ihm um die Oberherrschaft kämpfen und wie das Göttliche in ihm schöpferisch dazwischentritt mit seinem „Werde!"

Strindberg selber hat „Die Beichte eines Toren" „ein fürchterliches Buch" genannt und er bedauerte sehr, es geschrieben zu haben; hatte er es doch ursprünglich in seiner Muttersprache, der schwedischen, nicht erscheinen lassen, weil es nicht nur ein zu persönliches Bekenntnis war, sondern weil er auch eine Wunde aufgedeckt hatte, die noch immer blutete. Er gibt hier die rücksichtslose Darstellung seiner ersten Ehe, so restlos aufrichtig, wie man nur in einem Testament spricht und wenn man selbst den Tod nicht mehr fürchtet.

In seiner bezwingenden Erzählung „Entzweit" erfahren wir, wie qualvoll die Last war, die er zu tragen hatte und wie entsetzlich er unter seinen Eheerlebnissen gelitten hat. So sehr, daß er sich erst dies Buch von der Seele schreiben mußte, um einmal ruhig in den Tod gehen zu können. Und es ist klar, daß jemand, der mit dem Leben abgeschlossen hat, einen wirklich wahrhaften Bericht über sein inneres Erleben geben wird; es ist klar, daß ein solches Buch, das seinen ganzen Stoff der inneren Erfahrung entnimmt, unendlich höher steht und eine unendlich größere Bedeutung für die gesamte Menschheit besitzt, als eine Million noch so gut geschriebener Romane. Die allgemeine Bedeutung der „Beichte eines Toren" liegt darin, daß sich hier ein geistig ringender Mann von der Sklaverei der Sexualität befreit; von einem Weibe, das ihm als Vertreterin ihres Geschlechts typisch schien.

Wie soll man aber das Werk eines Dichters beurteilen, wenn der Dichter selber es verurteilt; wenn er bereits eine solche Distanz zu sich selbst gewonnen hat, sich so sehr von seinem Werke entfernt hat, daß er es fast verachtet und wie eine abgeworfene Schlangenhaut betrachtet; daß er es nur noch im „historischen" Sinne gelten läßt, und zwar als die Äußerung seiner Entwicklungsform, von der er heute kaum mehr glaubt, daß er sie je durchlaufen habe. Bin ich es, der jenes häßliche Land durchpilgert hat? hört man ihn ausrufen.

Komme ich dorther? Habe ich diesen verächtlichen Weg genommen? „Die Persönlichkeit des Verfassers ist mir ebenso fremd geworden wie sie dem Leser fremd ist — und ebenso unsympathisch. Da sie nicht mehr existiert, fühle ich keine Gemeinschaft mehr mit ihr, und da ich sie selber getötet habe (1897), glaube ich das Recht zu besitzen, diese Vergangenheit als gesühnt und als ausgestrichen aus dem großen Buch zu betrachten" sagt er im Vorwort zu seiner „Entwicklung der Seele", und er unterzeichnet ausdrücklich: „Der Verfasser des Gustav Adolf, des Traumspiels u. a. W.", was für den Kritiker ein Wink mit dem Zaunpfahl sein soll, von welchem Standpunkte aus Strindberg dies Werk angesehen wissen möchte.

Allein die Meinung des Kritikers ist nicht immer die des Autors, und hier wird der seltene Fall Ereignis, daß der Beurteiler das Werk gegen seinen Schöpfer in Schutz nehmen muß. Daß Strindberg der Kritik keinen hohen Wert beimißt, muß man nicht allzu ernst nehmen. Es ist sogar spaßhaft, ihn sagen zu hören (Entwicklung einer Seele, S. 167), daß er aufgehört habe, Kritiken zu lesen, sobald er die relative Ungültigkeit aller Kritik erkannt hatte. Was nicht wahr ist; denn ein paar Seiten weiter (S. 183) registriert er, daß sein „Schwedisches Volk" sogar „vom konservativen ‚Allerlei' gut aufgenommen" wurde, „gelobt sogar, weil es eine Lücke ausfülle usw." und vom „Roten Zimmer" (S. 193), es sei „von der gebildetsten

Kritik zu der besten satirischen Literatur Schwedens gezählt worden". Man muß einem solchen Genius diese kleinen Menschlichkeiten zugute halten.

„Die Entwicklung der Seele" ist bereits 1886 geschrieben worden. Damals mochte eine solche Selbstentblößung für Strindberg gefährlich sein; heute, wo wir weit persönlichere und rücksichtslosere Bücher von ihm kennen, hat diese „Entwicklung" wirklich nur noch „sekundäres Interesse", wie Strindberg selbst bemerkt. Im großen und ganzen stellt es einen Kommentar zu seinen autobiographischen Büchern dar, ist auch nicht mit jener bezwingenden Suggestivität geschrieben wie etwa „Der Sohn einer Magd" oder „Das rote Zimmer". Überdies erfahren wir nichts, was wir nicht bereits aus den anderen Werken Strindbergs wüßten. Das Buch beginnt mit einer Schilderung der Stockholmer Gesellschaft, der literarischen Strömungen und der persönlichen Miseren im Jahre 1872. Es folgt die Entstehungsgeschichte seiner ersten Bücher, des „Meister Olof" und des „Roten Zimmers" und die Darstellung der sozialistischen Gesinnung, in der der Dichter um jene Zeit lebte; dann sein Eintritt in die Zeitungswelt, seine Stellung als Königlicher Bibliothekar, seine Irrfahrten und seine Landung in Paris, der dortige Verkehr mit Björnson, sein Aufenthalt in der Schweiz, seine Entwicklung zum Atheisten, die Entstehungsgeschichte von „Der Sohn einer Magd".

Den Beschluß bilden mystische Betrachtungen über die Kraft des Gebetes und über das Dasein Gottes.

So haben wir also hier ein rein autobiographisches Werk, das mit dem „Sohn einer Magd“, der „Beichte eines Toren“, „Inferno“, „Legenden“ und mit „Entzweit“ und „Einsam“ aufs innigste zusammenhängt; ein Buch, an dem man immer wieder mit Erstaunen und Bewunderung vor einer geistigen Kraft steht, die sich selber verbrennt, um neugeboren und stärker und gewaltiger denn zuvor der Asche zu entsteigen.

Interessant ist, was Strindberg hier zur Psychologie seines eigenen Schaffens beiträgt. „Das rote Zimmer,“ eines seiner charakteristischsten Werke, erklärt er für eine „Wirklichkeitsdichtung“; der dort geschilderte Kaufmann Falk sei eine erfundene Figur; das viel besprochene Gelage sei vollständig erdichtet; von dem Begräbnis auf dem neuen Kirchhof hätte er nur einen kurzen Bericht gehört; die weißen Berge hätte er nie gesehen. Der Redakteur des „Grauhäubchen“ hätte typische Züge, keine individuellen; Pastor Skove „war ein Papiermaschéskelett, aus allen möglichen Knochensammlungen zusammengelesen.“

Was ich immer behauptet habe, sehe ich auch durch Strindberg bestätigt: das Suchen nach den Modellen eines dichterischen Werkes ist jener Naivität Mathilde Heines verwandt, die stets Weinkrämpfe bekam, wenn der arme Heine einen Brief

oder ein Gedicht an irgendeine Traumgestalt adressierte. Ich weiß nicht, um welche positiven Werte es meine Seele oder mein Wissen bereichern könnte, wenn ich erfahre, daß hinter Mephisto zum Teil Goethes Freund Merck steckt, oder daß mit dem Meister der „Versunkenen Glocke" Gerhard Hauptmann sich selber meint. Wie langweilig! Das wissen wir nun, daß der Dichter alles, was er innen und außen erschaut und erlebt hat, in dem Schmelztiegel seiner Phantasie auflöst, um neue Formen und Symbole daraus zu gießen; daß er und sein Freundeskreis immer irgendwo und irgendwie in seinem Werke zu finden sein wird. Ja, das wissen wir, daß alle Kunst aus der Wirklichkeit herauswächst, von der sie wieder fortstrebt. Man erniedrigt nur durch dieses Modellsuchen ein Kunstwerk zu einem Schlüsselroman, zu jener „Spezialität" federfertiger business-Leute, für die die Feder dasselbe ist, was der Leib für die Dirne ist: ein Instrument, das Geld bringt.

Ich wüßte nicht eine Zeile bei Strindberg, in der er seine Feder in diesem Sinne entwürdigt hätte. Entweder verschwindet er ganz hinter seinen Gestalten, oder er legt die Karten seines Lebens offen vor uns hin, wie im „Sohn einer Magd".

Mehr als alle anderen Werke ist dies ein Bücherabschluß, in dem er die Ereignisse seines Daseins vom Uranfang an mit Rousseauschem Freimut durchgeht, um die Entstehung und Entwicklung

seiner Seele zu verfolgen. Als es zum erstenmal erschien, erregte das Werk, dessen autobiographischer Inhalt nur leicht maskiert ist, gleichermaßen einen Sturm der Entrüstung und der Begeisterung. Man war erstaunt, wie sich hier ein Dichter, der einen europäischen Ruf zu riskieren hatte, vor aller Welt entkleidete; wie er in alle Winkel seines Elternhauses hineinleuchtete, wo stets „Übervölkerung, Kindtaufe, Begräbnis" an der Tagesordnung waren; wie er leidet unter der Mutter, einer ehemaligen Dienstmagd, die die anderen Geschwister bevorzugt und es aus erklärlichen Gründen mit der Plebs hält; wie er unterdrückt und hintangesetzt wird, nie einen Wunsch äußern darf, ruhig bleiben muß wie eine Mumie; kurz, wie er von der ganzen Familie gequält wird, so daß er endlich in den bitteren Ruf ausbricht: „Familie, du bist das Heim aller sozialen Laster, eine Versorgungsanstalt aller bequemen Frauen, die Ankerschmiede des Familienvaters und die Hölle der Kinder." Noch ganz in der Milieu- und Vererbungstheorie steckend, vergißt Strindberg auch keinen Zug seiner Ahnen, der etwaige Atavismen seiner Natur erklärlich machen könnte, und er bemüht sich, eine Deutung seines Wesens zu geben, indem er sagt: Dies ist mein Naturell; die mir gewordene Erziehung hat es so und so beeinflußt, und mein Temperament hat unter dem Druck und der Einwirkung der äußeren Ereignisse und geistigen Bewegungen jener Epoche diese und diese Äußerungs-

form angenommen. „Der Sohn einer Magd“ ist also keine Bekenntnisschrift und erst recht kein Memoirenwerk; es ist nichts als das fieberhafte Suchen nach dem Schlüssel zu sich selbst; ein vergebliches Suchen nach einer feststehenden Wahrheit über sich selbst, denn Strindberg weiß um jene Zeit noch nicht, daß, ebenso wie der Mensch, auch die Wahrheit in einer fortwährenden Wandlung und Entwicklung begriffen ist. Das ist auch für sein anderes autobiographisches Werk „Entzweit — Einsam“ charakteristisch, das sich jedoch vorwiegend mit seiner Stellung zur Frau beschäftigt. Mit unerbittlicher Schonungslosigkeit zieht er auch hier den Vorhang von seinem eigenen Leben fort und macht uns vertraut mit allen seinen Fehlern und Irrungen, Kämpfen und Meinungen, Sehnsüchten und Wünschen, Narrheiten und Ängsten, Zweifeln und Qualen. Kein Feind könnte schlimmer von ihm sprechen, als er es selber tut. Niemand könnte jenen häßlichen kleinen Geheimnissen, die auf dem Grunde aller Seelen ruhen, noch schärfer beikommen als er selbst. Er hat es den Forschern, die ihn analysieren wollen, unendlich leicht gemacht; denn er hat sich selber analysiert und anatomisiert; hat sich — immer um der Wahrheit willen — zerrissen und zerfleischt und hat uns die Zuckungen seines Herzens gezeigt.

Wenn man einmal eine Geschichte der Selbstbekenntnisse schreiben wird, werden Strindbergs autobiographische Bücher neben Cellinis und

Rousseaus Memoiren zu stehen kommen. Denn aus ihnen spricht ein Mensch, der durch alle Phasen der Entwicklung gegangen ist. Er scheute keines der furchtbaren Läuterfeuer, um das Tier in sich zu überwinden und sich von dem Allzumenschlichen zu reinigen. Er wurde als Dichter immer reiner und freier und als Mensch immer größer. Es war ein erhabenes Erlebnis, zu sehen, wie er sich im selben Grade, wie seine Demut wuchs, emporschwang, und wie er sich Gott immer näher brachte. Diese Gottesnähe errang er sich durch die Erkenntnis, zu der ihn sein faustisches Ringen führte.

Aus den „Drei modernen Erzählungen", die vierundzwanzig Jahre nach der „Beichte eines Toren" geschrieben wurden, sieht man, was der Dichter inzwischen aus seinen Schmerzen gemacht hat. Denn „Der Sündenbock", das ist wieder der Strindberg der „Beichte" mit dem Zusatz des fatalistischen Blaubuch-Strindbergs, der sich in dem Symbol des Sündenbockes wiedererkennt, jenes Bockes aus dem Alten Testament, dem man alle Sünden des Volkes auflud und den man dann — dem Azazel geweiht — in die Wüste trieb. Auch Strindberg sieht sich in die Wüste des Lebens getrieben; er findet keine Erklärung dafür, warum er so viel leiden muß. Ohne die beglückende Atmosphäre der Mutterwärme empfindet er das Leben als eine Öde. Er findet Brunst und unerklärlichen Haß, wo er Liebe sucht; er findet, daß es

das höchste Ideal des Weibes ist, den Mann zu unterjochen und zu erniedrigen. Und diese Anschauung kristallisiert sich ihm in der zweiten Erzählung „Richtfest". Und an der Bitterkeit dieser Auffassung wird nichts dadurch gemildert, daß der Held dieser Erzählung im Fieber liegt; als dürfte er gewissermaßen nicht verantwortlich gemacht werden, wenn er zuweilen von einer furchtbaren Aufrichtigkeit ist, die sich steigert, je näher der Fieberkranke dem Tode kommt. Und sterbend bekennt er: „Vielleicht sind wir zum Leiden bestimmt, da die Menschen diese Forderung an uns stellen; vielleicht verlangt ein Rechtsgefühl, das uns innewohnt, daß andere es auch sauer haben sollen; ich habe mich immer gefreut, wenn es einem Lümmel schlecht gegangen ist, denn es hat mich getröstet, wenn ich sah, daß es Gerechtigkeit in der Welt gibt; und wenn ich vom Unglück betroffen wurde, habe ich mich immer gefragt: Was habe ich getan?"

Diese Frage beschäftigt den Strindberg der letzten Jahre überhaupt; er glaubt an ein Verhängnis, das die Menschenleben ineinanderflicht; er glaubt an Schicksale, die nicht zu vermeiden sind, glaubt an eine Vorherbestimmung, die in unserer Geburt, Vererbung, Abstammung verborgen liegen kann oder die auch ihre Gründe in einer unbekannten Kraft haben mag, nach der die Menschen aus Feigheit nicht forschen. Er hat es versucht, das Schicksal mit Hilfe der Vererbung,

Rassentheorie und der angeborenen Triebe zu deuten, fand aber in nichts eine Erklärung. Er sah, daß es nicht nur Worte und Handlungen sind, um deren willen man einen Menschen liebt, sondern geheime, oft unerklärliche Gründe; er erkennt, daß gemeinsame Antipathien zuweilen ein stärkeres Band sind als gemeinsame Sympathien.

Die dichterischen und wissenschaftlichen Werke geben uns den Inhalt der Strindbergschen Welt. Sie ist dargestellt in geschichtlichen, poetischen, physikalischen, chemischen, religiösen, politischen und noch in vielen anderen Symbolen. Man wird alle Freuden und Leiden in dieser Welt finden, die dem Leben zugeteilt sind. Denn seine Welt wäre wahrlich unvollkommen, wenn er nur die abertausend Leidenschaften der menschlichen Seele dargestellt hätte. Sein Geist macht nicht minder die Tiere beseelt, die Pflanzen und die Steine. Er kennt die Schmerzen und Lüste der vegetativen Welt so gut wie die der animalischen. Er kennt das stumme Leben des Steines, und das geringste Sandkorn scheint ihm als Ausdruck einer hohen Lebensform, als Verkörperung eines Gottes, als eine in das Dasein geschleuderte Materie nicht geringwertiger und des Studiums nicht unwürdiger als der Mensch selber. Hat er erst einmal erkannt, daß nicht der geringste Wertunterschied waltet zwischen dem Sandkorn, das er zerreibt, und zwischen ihm, der von höheren Mächten zerrieben wird, dann ist auch seine Demut so selbst-

verständlich, so begreiflich und so erschütternd. Er wird sich nie mehr überheben. Er kennt jetzt die drei Etappen, die jeder faustische Mensch zu durchwandern hat; er fühlt sich erst ein Gott, um allmählich zum Menschen herabzusinken, und als Mensch erkennt er, daß er nichts ist als ein Stäubchen, das im Grenzenlosen wieder verschwinden muß. Kann solch ein Mensch noch Achtung haben vor irgend jemand, der sich mehr zu sein dünkt als ein Nichts? Man muß wirklich ein Faust sein, muß mit Geistern gerungen, muß Gott geschaut haben, um so stark seine eigene Winzigkeit zu empfinden. Ist er, der Körper, in dem sein Geist wohnt, nicht dieselbe erbärmliche Materie wie die Materie eines Schutthaufens? Er kreist in dem unergründbaren All wie die Staubatome, die der Wind vor sich her fegt. Und gerade deshalb ist er eins mit ihnen: er ist allem verwandt; das All ist in ihm, und er ist im All, und darum steht das ganze Universum in einem geheimnisvollen Zusammenhange mit ihm (die seltsame Vorrede zum „Blaubuch" wird nun begreiflich); er ahnt diesen Zusammenhang, aber er kennt ihn nicht. Er darf ihn nicht kennen; es wäre das letzte, was er erfahren könnte; es wäre die Antwort auf die Frage der Sphinx. —

Es wird noch weiter unten von den inneren Krisen die Rede sein, die Strindberg durchgekämpft hat. Nur wagen wir nicht zu entscheiden, ob die Weltanschauung, zu der er sich gestern oder heute

bekannt, gut oder böse genannt werden dürfe. Wir haben lediglich zu fragen, welche Produkte seine mannigfachen Wandlungen jeweils gezeitigt und wie sich die inneren Kämpfe in seinen dichterischen Werken kristallisiert haben, denn es handelt sich hier nur um seine literarische und nicht um die ethische Wertbemessung. Außerdem trägt er selbst die Instanzen in sich, vor denen er sich rechtfertigen wird und muß, und kein Mensch darf so anmaßend sein, sich in die Dinge zu mengen, die niemand gehören als ihm selber, sofern er sie nicht von selbst preisgibt. „Immer hat in meiner Schriftstellerei ein Mißverständnis zwischen mir und meinen Lesern gewaltet", erzählt Falkenström, das Sprachrohr Strindbergs in „Schwarze Fahnen". „Sie haben nämlich geglaubt, ich habe sie nur gestraft, wenn ich gegen das Schlechte in mir selber reagierte. Um meine Schriften zu schreiben, habe ich meine Biographie geopfert, meine Person. Es ist mir nämlich vorgekommen, und zwar schon früh, daß mein Leben für mich in Szene gesetzt sei, damit ich es von allen Phasen sehe. Das versöhnte mich mit dem Unglück; das lehrte mich, mich selber als Objekt aufzufassen. Wenn ich jetzt in meiner kleinen Diatribe gegen die Irreligiösen losziehe, so schließe ich mich selber ein, am meisten mich selbst."

Die reichen Früchte seiner mehr als vierzigjährigen Arbeit sind auf ureigenem Gebiet gewachsen. Er hat alle Kenntnisse und Erfahrungen, die er be-

sitzt, selber erworben, hat nie bei anderen geborgt. Niemals hat er mit Gegebenem geschaltet und gewaltet. Als er daran ging, seine Welt aufzubauen, ignorierte er fast allen geistigen Besitz und alle längst gemachten Entdeckungen und Erfindungen. Er entdeckt physikalische und chemische Gesetze noch einmal nach, und seine Entzückungen, wenn er die Formeln der hydrostatischen Gesetze findet oder die Planetenbahn beschreibt, sind nicht geringer dadurch, daß Archimedes oder Galilei sie vor ihm entdeckt haben. So lernt er die Natur aus erster Hand kennen. Wenn er etwas nicht weiß, befragt er weder als Jüngling noch als Mann die Bücher, sondern die Natur. So erfährt er alle Geheimnisse der animalischen und der vegetativen Welt, dringt ins innerste Leben der Natur, versteht Vogelflug und Vogelsang. Er kennt die Seele des Feldes, des Waldes, des Meeres und der Berge, als sei er zeitlebens nichts anderes gewesen als Bauer, Jäger, Fischer oder Hirte. Er gibt (in „Die Inselbauern", „Das Inselmeer", „Am offenen Meer") wundervolle dichterische Abhandlungen über die Gesteinsarten, über die Pflanzen und Tiere seiner Heimat, über die Launen und Tücken des Meeres und über das, was es in seiner Tiefe birgt. Er beschreibt Land und Leute als Dichter, Ethnologe, Geograph, Kulturhistoriker, Geschichtsschreiber und Psychologe; zeigt bald die komische, bald die tragische Seite des Menschen. Er analysiert die chemische Beschaffenheit des

Erdbodens, um zu zeigen, daß Kali und Natron eine Strandflora zustande bringen, die als Viehfutter sich in gute Butter umsetzen wird. Das Gras ist kurz und saugt die und die Bestandteile aus dem Erdreich; sie werden ein festes und leckeres Hammelfleisch geben.

Er ist nie der trockene Berichterstatter, selbst wenn es sich darum handelt, die einfachsten Dinge von der Welt zu sagen. Seine Bildkraft läßt ihn niemals im Stich. Im Gegenteil! Manchmal hat man das Gefühl, als geschehe des Guten ein wenig zuviel, als werde er von der Fülle der auf ihn eindrängenden Bilder gleichsam erdrückt und dann sprudelt er sie nur so heraus, nie verlegen darum, daß sich bei anderer Gelegenheit neue einfinden werden. Hier ein beliebiges Beispiel aus den „Schwarzen Fahnen": „Die Servietten, die von nervösen Händen geknetet, hundert Male zum Mund geführt waren, lagen da wie Eingeweide, wie die Windungen welker Gehirne, wie Puppen und Lumpen, wie Hanswurste, wie Gesichter und Glieder von Hingerichteten; ganz wie das Kopfkissen nach einer schlaflosen Nacht, oder ein weißes Taschentuch nach einem Ball oder nach einem Begräbnis mit wirklichen Tränen." Solche Bilderanhäufungen, unter denen der Leser gewissermaßen wählen kann, um sich für das treffendste zu entscheiden, gibt es unzählige bei Strindberg.

Jedes wissenschaftliche Problem, mit dem Strindberg sich befaßt, nimmt er als eine ganz

persönliche Angelegenheit. Er macht sich zum Schüler jedes Lehrers, zum leidenschaftlichen Nachprüfer jedes wissenschaftlichen Resultats, um bald zu seinem schärfsten Kritiker zu werden. Er verarbeitet alle praktischen und alle theoretischen Ergebnisse der Forschungen auf sämtlichen Gebieten. Vielleicht erklären sich hieraus seine großen inneren Krisen und seine raschen Wandlungen; vielleicht ist diese faustische Unzufriedenheit die Ursache, die ihn vom Atheismus dem Katholizismus in die Arme treibt, bei dem die nach Wundern dürstende Seele Befriedigung findet, bis sich die erhofften Wunder in dichterische Symbole auflösen — „Wachsfigurenpoesie mit Weihrauch" — die ihn wieder bei der lichtbringenden Wissenschaft Zuflucht suchen lassen, bis er, krank und enttäuscht, zum Glauben seiner Kindheit zurückgestoßen wird, zum Evangelismus. Aber auch da ist sein Landungshafen nicht. Der Mystizismus lockt ihn, das Okkulte, Überirdische. Er sucht nach naturwissenschaftlichen Beweisen für seine Unsterblichkeit. Er sucht sie endlich bei den Theosophen, Rosenkreuzern, Spiritisten und Buddhisten, denen er sich anschließt, ohne sich ihnen zu verschreiben. Aus der Hexenküche seines Laboratoriums, wo er nach dem Stein der Weisen forscht, flieht er in die Einsamkeit, um nach so reicher Mühsal und Entheiligung — nach Gläubigkeit lechzend — sich Gott zuzuwenden.

Und trotz oder besser w e g e n dieses ewigen

Irrens ist er für mich der aufrichtigste Dichter aller Zeiten, denn selbst die Aufrichtigkeit Augustins oder Rousseaus hat noch den Beigeschmack der Pose. Strindberg ist der Typ eines Wahrheitsfanatikers, der unter jeder Lüge entsetzlich leidet. Dem Triebe nach Wahrheit hat er alles geopfert: Gesundheit, Stellung, Weib und Kind. Da aber das ganze Leben auf Lüge aufgebaut ist — er selber sagt einmal mit tiefer Einsicht in das Wesen der Dinge: „Die Welt würde zusammenstürzen, wenn man wirklich aufrichtig wäre" —, so wird ihm das Dasein zu einer Kette unerträglicher Qualen, deren Zweck und Sinn er nicht mehr begreift. Darum sind alle seine Werke Proteste, leidenschaftliche Aufschreie von einer bezwingenden und völlig überwältigenden subjektiven Wahrheit. Der Vorwurf der Übertreibung entkräftet sie nicht. Um sich einen blanken Adelsbrief zu erkämpfen, gesteht er alle seine Schwächen, Niederlagen, Lügen, Zerknirschungen, Verzweiflungen. Die Mediziner würden ihn als einen mit Verfolgungswahn Behafteten erklären und — irre ich nicht — so haben sie es sogar getan. Sie wurden bestärkt darin, als sie sahen, wie misogyn er von den Frauen sprach, die das größte und fürchterlichste Kapitel der Strindbergschen Beichte bilden; das Weib als Angel, um die sich alles dreht; die ewige Verführerin, die sein Leben so mißtönend gemacht hat.

Die superklugen Mediziner haben übersehen, daß er das Weib immer idealisierte und daß seine gram-

vollen Enttäuschungen sich dadurch erklären, daß keine Frau an dieses Ideal heranreichte. Es war sein Unglück, daß er die Gattin, die Freundin und Mutter im Weibe suchte, immer aber nur die Kokotte fand, unter der er namenlos gelitten hat. „Aber die Qualen, das sind Barbezahlungen für alte Sünden", sagte er im „Inferno" und wiederholt er oft im „Blaubuch".

Aber Strindberg wird auch hier verständlich, wenn man erst weiß, daß er sich stets aus seiner eigenen Erfahrung heraus eine Anschauung bildet. Er hat einige und vielleicht mehrere schlimme Erfahrungen gemacht, die, sogar objektiv betrachtet, ausnahmsweise böse gewesen sein können. Es ist dann sein gutes subjektives Recht, zu sagen: ich habe nicht nötig, alle Frauen kennenzulernen (das ist unmöglich!), um über sie urteilen zu dürfen, ebensowenig wie ich ein ganzes Faß Wein trinken muß, um zu wissen, was an ihm ist. Eine Kostprobe genügt. Und er findet, daß die Frauen, die er kennengelernt und in seinen zwanzig Ehegeschichten „Heiraten" geschildert hat, Menschen zweiter Gattung sind, eine Art Tier in menschlicher Maske, geschaffen, den Mann zu quälen, seinen Geist von den reinen Quellen abzuziehen; ein lebendiges Gehenna, ausgestattet mit allen Lockungen des Satans. In seinem Eifer, Recht zu bekommen, durchstöbert er die ganze Welt- und Literaturgeschichte nach unglücklichen Ehen, nach Männern, die am Weibe litten. Er stößt auf die

Heiligen des Mittelalters und lernt von ihnen das Schmähen auf das Weib; er klammert sich an die Erfahrungen Salomos, der das Weib bitterer fand als den Tod; er lernt von Schopenhauer, wie man es souverän verachtet; er findet eine lange Reihe sehr gewichtiger Namen: Nietzsche, Thackeray, Balzac, Péladan, Weininger u. a., die keine besonders hohe Meinung vom Weibe hatten, und da er sich hier in großer und sehr guter Gesellschaft weiß, macht er ein für allemal die Augen zu und sucht nach keiner besseren Gesellschaft mehr. Er wird der ideale Typ des Antitroubadours. Er sucht Liebe und findet den Haß gegen den Mann, der „die sogenannte Liebe des Weibes auszumachen scheint. Einen Mann erniedrigen, das ist das Ideal des Weibes" (Gotische Zimmer). „Wenn sie dich ruinieren, entehren, erniedrigen darf, hast du sie glücklich gemacht, und kann sie das, ohne daß du klagst, dann bist du ein Gentleman" (ebenda). Tröpfe nennt er (im „Blaubuch") die, die ihn einen „Weiberhasser" schimpfen. Er hasse nur den Feind im Weibe, aber nicht das Weib. „Es hat immer eine gesunde Attraktion auf mich ausgeübt, darum kann ich mit gutem Gewissen einen speziellen Weiberhaß nicht zugeben. Im Gegenteil, ich habe immer die Öde des Lebens empfunden ohne die Nähe der Wärme des Mutterschoßes; nachdem ihr aber die Frauen verdorben habt, ist es unmöglich auszuhalten" (Gotische Zimmer). Den Ibsenmännern gibt er die Schuld. Ibsen hat

diesen Frauen, die entweder dumm sind oder gewöhnlich oder böse oder schlecht oder alles zusammen, hat diesen Dirnen, albernen Gänsen und Megären suggeriert, daß sie alle ein Recht hätten, auf ihr „Wunder“ zu warten. Strindberg aber fegt den Kehricht der Emanzipation zur Literatur hinaus. Die Emanzipierten, sagt er ungefähr, wollen alle Rechte und gar keine Pflichten. Sie haben das Recht der freien Liebe, d. h. das Recht, den Mann, von dem sie Treue verlangen, zum Hahnrei zu machen, so oft sie wollen. Sie haben das Recht auf das Heim, d. h. das Recht, sich nicht um das Haus zu kümmern, dessen ökonomische Seite aber der Mann verwalten darf (Das rote Zimmer). Nora, die Mutter und das Ideal der Emanzipierten, nimmt Strindberg auseinander wie ein Kind seine Puppe, und was er in ihr findet, scheint ihm ebenso wertlos wie Holzmehl. Dem katholischen Wunderglauben Ibsens tritt Strindberg in kirchenväterlicher Entrüstung entgegen und reißt dem Weib den Heiligenschein von der Stirn. Ob das Weib so ist, wie Strindberg es darstellt, kommt gar nicht in Frage. Zweifellos, das Weib, das Strindberg kennt, ist so, wie er es schildert, erlebt worden; und gibt man dies zu, dann begreift man auch das Grauen, mit dem er sich von ihm wegwendet. „Die Furien zogen mit einer Lügenfahne auf,“ sagt er, „deren Devise ‚Rache am Mann‘ hieß. Rache am Mann, der die ganze Kultur geschaffen, Ackerbau, Handel, Industrie,

Kunst, Wissenschaft; Rache am Mann, der sein Brot mit der Frau geteilt, sie und ihre Kinder beschützt, sie nach Verdienst und oft über Verdienst gepflegt hatte. Eine systematische Rache am Wohltäter. Wie die Satanistenbewegung eine Partei bilden konnte? Die Zeit war pervers und verehrte die Lüge; die urböse Natur der Frau, die niedergehalten war, wurde losgelassen; Männer ergriffen die Waffen gegen ihr eigenes Geschlecht, meistens von der angeborenen Ehrerbietung vor Mutter und Gattin verleitet; oft irregeführt von dem betörenden Einfluß eines bestimmten Weibes; noch öfter aber aus Rache an einem bestimmten Mann. Es war eine billige Art, ohne Schwertstreich Ritter zu werden, und es war ein sicherer Weg zur Gunst der Frau".

„Aber der Kernpunkt der Frage, der wie ein Ordensgeheimnis behandelt wurde, war die Lehre von der freien Liebe. Nicht so verstanden, daß das Verhältnis zwischen den Geschlechtern unabhängig vom Gesetz sein solle, sondern so, daß der Mann nicht das Recht hatte, Treue von seiner Frau zu verlangen. Der Mann sollte nur der gesetzliche Schutz für die Prostitution seiner Frau sein, und die Trauung sollte das Weib vor der polizeilichen Aufsicht bewahren. Eigentum und Einkommen des Mannes sollten gemeinsam sein, aber Eigentum und Einkommen der Frau sollten ihr allein gehören. Das hieß ja Leibeigenschaft in die Ehe einführen, und zwar unter Oberhoheit der

Frau“ (Schwarze Fahnen). „Wen die Götter vernichten wollen“, lautet ein Kapitel im „Blaubuch“, und die Antwort ist: dem geben sie ein Weib. „Weiße Sklaven“ ist ein anderer Abschnitt überschrieben, und gemeint sind die Ehemänner. Denn „Männer fanden einen Genuß darin, sich zu erniedrigen, zu beweisen, daß der Mann ein niedriges Tier sei, und als die alten Narren Ibsen, der Frauenkultusminister des Nordens, und Björnson, der Idiot, das alte behexte Waschweib, geradezu erklärten, die Gesellschaft könne nur durch Einsetzung des Weibes und die Absetzung des Mannes gerettet werden, da erreichte die Torheit ihren Höhepunkt“ (Gotische Zimmer). „Wenn die drei größten Humbugmacher, der sterilisierte Pasteur, der unmusikalische Wagner und der stupide Ibsen einmal entlarvt sind, dann kommt die Zeit wieder ins Gelenk. Hühnercholera, Götterdämmerung und Nora. Pfui Teufel!“ (Gotische Zimmer). Nora ist für Strindberg der Typ der falschen Märtyrerin, eine hysterische Närrin, „die nie vorher existiert hatte, bis sie in einem atrophischen Männergehirn entstand, als es sich auf gleichem Niveau mit Frauen und Kindern zu fühlen anfing“ (Gotische Zimmer). Nora, das ist das Urbild des Pavianweibes. „Sie stiehlt wie ein Pavian; schmaust heimlich Naschwerk wie eine Apinja; lügt sich los; borgt mit dem Strumpf als Köder; tanzt Cancan mit erstickten Tränen (l’art d’être mertyre). Diese schnellen Übergänge, diese Bogensprünge in den

Gefühlen, diese Manöver mit den Augen, während die Hand in der Tasche des syphilitischen Doktors arbeitet; die Treulosigkeit, die Heuchelei, der falsche Wechsel; dieses Durcheinander von frecher Betrügerei, duckmäuseriger Genußsucht, die sich unter nicht vorhandenem Mitleid verbirgt; die Kunst, einen Mann zu erniedrigen, um ihn zu verachten; herabziehen, besudeln, beschuldigen; herrschen, ohne zur Herrscherin geboren zu sein; hin und her, ohne Halt und Rückgrat; Dummheiten als Genialitäten auftischen; ohne Sinn für ein Heim, sondern nur für ein augenblickliches Nachtlager; ohne Gefühl für Kinder, sondern nur für Verbindungen — das ist das Affenweibchen. Darum wurde Nora das Ideal der Äfflinge" (Blaubuch).

Was ist Liebe? fragt der Held der Erzählung „Quarantäne", und die Antwort lautet: „Ich weiß es nicht." Soviel ist ihm sicher: Wenn ein Mann in seiner Liebe getäuscht wird — und das wird er immer —, dann empört sich sein ganzes Wesen gegen die Weltregierung, die mit seinem Heiligsten gespielt hat, dem Heiligsten der ganzen Schöpfung. Kann die Vorsehung einen solchen Betrug oder einen so rohen Scherz dulden, dann entdeckt der Mann einen Teufel, wo er einen guten Engel gesehen hat. An was soll er denn glauben, was soll er verehren? Was ihm heilig war, sieht er begrinst. Und wenn nach der Hochzeit — der Schleier fällt und man wie Adam und Eva dasteht, seine Nacktheit gewahr wird, dann schämt man sich vor

einander, und auch der Ungläubigste empfindet etwas, das dem Sündenfall gleicht! Und dann kommt der neue Irrtum, daß man einander getäuscht habe. Das hat man aber nicht getan. Und so geißelt man einander für Vergehen, die keiner begangen hat. Ist die Liebe also ein Schelmenstreich der Natur? Strindberg antwortet: „Das glaube ich nicht, denn ich weiß, daß die Natur sich weder selbst gemacht hat, noch Schelmenstreiche auszudenken vermag. Nimmt man aber diesen Satz an, so kommt man hinunter in die Zoologie, und das will ich nicht. Ich teile nicht die theoretische Verehrung der Frau, die meine Zeitgenossen haben; andererseits stelle ich sie höher; instinktiv."

Als ob Strindberg das Bedürfnis gehabt hätte, sich einmal gründlich über die Liebe auszusprechen und sich mit all denen auseinanderzusetzen, die ihn in kurzsichtiger Verbohrtheit den „Frauenhasser" nannten, hat er in seinem „Buch der Liebe" alles zusammengefaßt, was er über dies Thema in den drei „Blaubüchern" bereits gesagt hat. Nur wirkt es in dieser Gedrängtheit wie ein neues, in sich geschlossenes Buch. Das liegt natürlich ausschließlich an der Ganzheit der Strindbergschen Persönlichkeit. Denn „stofflich" betrachtet — wenn solch ein grobes Wort bei so einem subtilen Thema angewendet werden darf — herrscht durchaus keine Einheit. Strindberg illustriert das, was er unter Liebe versteht, an etwa hundertzwanzig kleinen Abhandlungen, die er, neu

in ihrer formalen Art, zum ersten Male in seinen Blaubüchern veröffentlicht hat. Es ist schwer, über diese große Summe von aphorismenartigen Einzelabhandlungen etwas Essentielles zu sagen, das Strindberg gerecht würde und zugleich dem Leser einen Begriff gäbe von dem unendlichen Liebesreichtum dieses Unerschöpflichen, der so tief zu hassen versteht. Denn in diesem Buch wird man alles finden, was irgendwie mit der Liebe zusammenhängt; also Liebe zu Gott, zur Kunst, zum Wissen, zum Weibe, zum Kinde, die Frauenfrage, der Ehebruch, die Scheidung, das dreieckige und das viereckige Verhältnis, das Weib als Sphinx und als Schlange, als Geliebte und Mutter, der Haß in der Liebe, insbesondere der Geschlechtshaß, Sympathie und Antipathie, Gedankensünde, Telepathie, Eifersucht, Untreue, Liebesbrief, Liebeserinnerungen, das Liebesmysterium.

Das eine ist ihm sicher, daß Liebe gegeben werden muß, ohne Lohn, ohne Dank. Denn „geben für Gegengaben ist kaufen: Geben um zu geben, das ist Liebe“. Und daß Liebe nicht nur das Weib, sondern auch den Mann verschönt, sagt Strindberg so: „Wenn ein Mann ein Weib zu lieben anfängt, so wirft er sich in eine Trance, wird Dichter und Künstler. Aus ihrem bildbaren, nicht individualisierten Astralmaterial arbeitet er eine Gedankenform heraus, in die er das Schönste gießt, das er in sich hat.“ Darum: „Wenn ein Mann eine Frau liebt, so hat sie alle Gewähr, gut behandelt

zu werden, solange sie sich nämlich anständig beträgt. Alles Gerede von Ungerechtigkeit gegen die Frau, von ihrer Unterdrückung ist Unsinn." Warum aber gibt es keine glücklichen Ehen? Das ist daher gekommen — meint Strindberg — daß der Mann das erste Gebot vergessen und das Weib zu seinem Gott gemacht hat. So warm Strindberg für die Ehe eintritt, er empfiehlt sie, da sie den Menschen an die Erde bindet, nur mit einer gewissen Einschränkung: „Für Alltagsmenschen ist die Ehe notwendig. Sie gibt dem Leben Interesse, hält einen aufrecht, macht es warm um einen, berichtigt die Eigenliebe. Es ist eine harte Schule, die aber schöne Erinnerungen hinterläßt, auch wenn sie noch so häßlich war." In unglücklicher Ehe zu leben, ist Schicksalsbestimmung, Buße für einst begangene Sünden, Karma. Die Theosophen sagen, indem sie an die Reïnkarnation denken, daß die Kinder ihre Eltern wählen.

Darum wählt „man" in der Liebeswahl nicht, sondern wird gewählt, ohne Widerstand leisten zu können; und darum auch existiert die Liebe selbständig mitten im Haß und parallel mit der Antipathie.

„Es geht über unseren Verstand und unseren Willen!"

Die Ursache des Leides, das man in der Ehe wie überhaupt im Leben abbüßt, liegt nicht in uns, sondern außer uns, über uns. Das Schicksal bestimmt unseren Weg; Gott lenkt uns armselige

Puppen im buchstäblichen Sinne. Es sind nur die Äfflinge, die sich weise und erhaben dünken und an einen freien Willen glauben.

Äfflinge nennt er diejenigen, die den „Affenkönigen“ huldigen, Darwin und Haeckel, den „Verführern“ seiner Jugend. Sie hatten ihn zum Atheismus geführt. Wozu sollte er einen Gott annehmen, wenn Werden und Vergehen, Evolution und Revolution sich durch Naturgesetze erklären ließen? Der primitive Mensch, das priestergläubige blinde Volk mußte freilich an das Walten unsichtbarer Mächte glauben. Die Naturwissenschaften warfen diesen Aberglauben aber über den Haufen; in ihrer Weltordnung war für Gott kein Platz mehr. Aber bald genügen auch ihm die flachen Erklärungen der Naturwissenschaftler nicht mehr. Ihn ergreift doch der Gedanke, daß höhere Kräfte sich mit ihm beschäftigen und in sein Geschick eingreifen. Denn er hat Erlebnisse, für die keine Wissenschaft, kein Naturgesetz eine Erklärung zu geben weiß. Die Wissenschaft, die sich nur mit den Erscheinungen der realen Welt befaßt, befriedigt nicht einen Geist, der gern die letzten Ursachen der Dinge ergründen möchte. Und so wird er langsam, aber unwiderstehlich zu einer Art Religion geführt, die mehr ein Seelenzustand ist „als eine auf Theorien gegründete Meinung“. Denn „es muß etwas anderes geben, das wir nicht kennen, das wir nicht begreifen können, vor dessen unbekannter Majestät wir uns in den Staub beugen

müssen, um zu bewundern und anzubeten. Alle unverdorbenen Gemüter haben das getan und tun es noch" (Blaubuch II). Boccaccio wird Priester, der Atheist Voltaire wird fromm, Heine kehrt zu Gott zurück, Hegel singt auf dem Totenbett Bußpsalmen, Wilde schreibt de profundis. Die Beschwerden des Alters sind dazu da, um sein Konto auszugleichen; um der unvollkommenen Erde überdrüssig zu werden, damit man sich im Grabe nicht nach ihr zurücksehne (Blaubuch II). Die Qualen, das sind Barzahlungen für alte Sünden, hieß es in „Inferno" und heißt es wieder im „Blaubuch", dessen Einleitung in der Idee und Stimmung fast identisch ist mit dem Anfang des „Inferno", nur daß hier der Satan auf ihn Jagd machte, während er sich im „Blaubuch" alles durch eine fast persönliche Anteilnahme Gottes an seinem Schicksal erklärt, der durch alltägliche Zeichen zu ihm und nur direkt zu ihm spricht. Alles erhält erneute Bedeutung; jede Inschrift, auf die zufällig sein Blick fällt, die Nummer einer elektrischen Bahn, die Bedürfnisanstalt auf der Straße, die Dekoration eines Schaufensters, die Achselklappe eines Soldaten, alles steht in irgendeiner geheimnisvollen Beziehung zu ihm. Es geschehen Zeichen und Wunder. Und wenn Strindberg im „Inferno" aufschreit: „Von Kindheit auf habe ich meinen Gott gesucht und habe den Teufel gefunden", so ruft er jetzt im „Blaubuch": „Ich habe Gott gefunden." Und damals und heute war Swedenborg sein großer Er-

löser. In ihm findet der unruhige Geist Strindbergs einen Ruhepol, dieser Feuergeist, der chaotischer, reicher, mystischer und umfassender ist als alle literarischen Erscheinungen, die ich kenne. Man kann kaum andeuten, was er in den drei Blaubüchern an Kenntnissen, Fragen, Problemen, Ideen niedergelegt hat. Er spricht hier über Astronomie und Astrologie, Christentum, Physik und Chemie, Geographie, Mathematik, Radium, Paläontologie, Zoologie, Botanik, Physiologie, Psychiatrie, Anatomie, Gehirnpathologie, Nordpol, Nordlicht, Vogelstimmen, Zugvögel, Keilschriften, Sündflutsage, Hammurabi, Assyriologie, Bibelkritik, Okkultismus, Mystizismus, Chiromantie, Swedenborgianismus, Telepathie, Magnetismus, Hieroglyphen, Sprachvergleichung zwischen Syrisch, Uigurisch, Demotisch, Mongolisch, Hebräisch, Tamulisch, Griechisch, Schwedisch, Französisch, Deutsch, Sanskrit, Baktrisch, Finnisch, Ungarisch, Persisch, Mandschurisch, Japanisch, Chinesisch, über Darwinismus, Theologie, Geschichte, Meteorologie, Medizin, Bakteriologie, Malerei und Musik, Religionsphilosophie, Nationalökonomie, Politik, Buddhismus, Charakterologie, Jurisprudenz, Logik, Ethik, Moral, Poetik und Grammatik fast aller Sprachen, Metallurgie, Theozoologie, Elektrizität — kurz, es ist ein Werk, vor dessen erdrückender Fülle man ein tiefes Erstaunen empfindet. Denn gerade in diesen Blaubüchern, die Strindberg als sein „philosophisches Testament“ betrachtet, und

die so inhaltsreich sind wie eine kleine Enzyklopädie, so unterhaltend wie ein guter Roman, so scharf und pamphletistisch wie nur je etwas, das aus Strindbergs unerbittlicher Feder kam, so mystisch wie die Geheimwissenschaft der Kabbala, so unvergänglich originell, spricht Strindberg mit derselben Aufrichtigkeit, die alle seine Werke in hervorragendem Maße auszeichnet. Aber was war das Resultat dieser immensen Polyhistorie? Strindberg wurde ein Verneiner aller Wissenschaft und Forschung wie Montaigne; ein Verächter der modernen Kultur wie Rousseau; er sprach von den Professoren noch schlimmer als Schopenhauer und war religiöser geworden als irgendein Dichter je gewesen.

Aber das Bild, das man von ihm gewinnt, ist nicht vollkommen, wenn man ihn nicht auch als Kulturhistoriker kennengelernt hat; nicht nur als den Geschichtsschreiber seines Landes, sondern auch der großen weltgeschichtlichen Ereignisse („Das schwedische Volk" 1882, „Schwedische Schicksale und Abenteuer" 1883, „Historische Miniaturen" 1905, „Schwedische Miniaturen" 1906). Auf diesem Gebiete beweist er, daß man ein Dichter sein muß, um Geschichte schreiben zu können. In diesen Zeitgemälden, die mit dem schwedischen Mythos beginnen und bis in die Neuzeit reichen — in denen er Virgil während einer Plauderei mit Horaz belauscht, Nero, während er schlemmt, Attila in der Größe seines Barbarentums,

Peter den Großen, Friedrich II. und viele andere —, erkennt man einen Maler, dem die Wahrung der historischen Treue nicht ein notwendiges Übel ist, das Berücksichtigung verlangt, sondern der gerade dank der peinlichen Kenntnis der historischen Tatsachen und Zeitläufte ein blutreiches Leben in die Vergangenheit bringt; bei dem historische Farbe und künstlerische Form sich so innig verquicken, daß man einer Auferstehung toter Epochen beizuwohnen glaubt. Hier wirkt er ganz und gar wie Menzel, ins Dichterische übertragen. Ohne Zweifel wird derjenige, der die rein künstlerischen Elemente in Strindberg untersuchen will, in diesen kulturhistorischen Bildern sie am ausgeprägtesten finden. Künstlerisch steht er hier, wo alles Persönliche vollkommen ausgeschaltet oder doch selten gut objektiviert ist, auf seiner höchsten Höhe. In diesen Büchern ist er nur der Darsteller und Gestalter fremder Geschicke, der Wiedererwecker toter Könige, die in all ihrer Kompliziertheit, Seelengröße, Verderbnis, Schwäche, Stärke, Engherzigkeit, Idiotie, Tyrannei und Altruismus mit suggestiver Lebendigkeit an uns vorüberwandern. Aber noch in anderer Beziehung sind diese Bücher bedeutsam.

Es scheint, als habe Strindberg der landläufigen Meinung, eine Novelle eigne sich nicht zur Dramatisierung, weil der dramatisierte Stoff immer epische Schlacken mit sich führen werde, widersprechen wollen, als er daran ging, die historischen

Stoffe seines Landes, die er als Dreißigjähriger bereits novellistisch ausgemünzt hatte, noch einmal in dramatische Form zu gießen; denn den Dramen: Hermann Bengts Frau, Die Folkungersage, Gustav Wasa, Erich XIV., Gustav Adolf, Carl XII., Engelbrecht, Christina, Gustav III. entsprechen genau die Novellen, die in den Bänden „Schwedische Schicksale" und „Schwedische Miniaturen" zusammengefaßt sind.

Aber Strindbergs mit einer beispiellosen Intensität gelebtes Dasein, das einen von Pol zu Pol Geworfenen zeigt, der alle Schmerzen und Lüste des Lebens bis in ihre Tiefen auskostete, den seine Pilgerfahrt durch alle Stationen menschlicher Entwicklung führte, um Menschen darstellen zu können, hat für uns noch eine ganz besondere Wichtigkeit durch die dramatische Produktion, die gezählt von dem Jugendwerk „De creatione et sententia vera mundi" genau fünfzig Werke umfaßt. Ihre Zeit wird noch kommen, sie werden sich langsam aber stetig auch unsere Bühnen erobern, es sei denn, daß alle Theater bei der Posse landen oder die seichte Komödie pflegen werden. Wird aber ernste Kunst begehrt werden und wird der Zuschauer im Theater nicht leere Zerstreuung suchen, treibt ihn vielmehr der Wunsch dorthin, große Schicksale zu erleben, das seelische Ringen komplizierter Naturen mitzufühlen, die sich einem Gewitter gleich entladen und vernichten, oder endlich die eigene innere Wirrnis dargestellt zu

sehen — denn Strindberg liebt es, Fragen aufzurollen, die uns alle innerlich beschäftigt haben, so daß wir oft glauben, er habe uns heimlich belauscht, um als Dichter zum Verräter an unseren stillsten und verschwiegensten Geheimnissen zu werden — dann werden die großen Werke Strindbergs auch bei uns heimisch werden und ihre erschütternde Wirkung auf uns ausüben.

Über Strindbergs Dramen kann ich nur ein paar allgemeine Worte sagen. Er sieht und zeichnet seine Menschen nie einfach wie etwa Molière. Bei ihm gibt es nicht jene Theatercharaktere, die nur Lumpen oder Intriganten oder nur Anständige und Edelmütige wären. Alle seine Menschen sind vielmehr Mischungen der abertausend Leidenschaften, die in jeder Seele beieinander hausen und die einen Verbrecher ebensowohl zu einer edlen Tat befähigen, wie einen braven Bürger zu einem scheußlichen Verbrechen. Er findet, ein Geizhals könne zu gleicher Zeit sehr wohl ein ausgezeichneter Finanzmann, ein prächtiger Vater und ein guter Staatsbürger sein. Und deshalb schafft Strindberg keine Typen, sondern Individuen. Er glaubt nicht, daß es Menschen gebe, die nur dumm, brutal, eifersüchtig oder frömmelnd wären. Er findet vielmehr eine ungeheuere Mannigfaltigkeit von Eigenschaften im Seelenkomplex jedes Einzelnen. Seine Menschen sind, entsprechend der hastenden, zerrissenen Zeit, kompliziert, zerklüftet, schwankend, das Ergebnis von tausend

sichtbaren und unsichtbaren Einflüssen, voller Atavismen und wiederum auch voll neuer Züge, dem Niederschlag des neuzeitlichen Lebens. Diese Menschen sind ein Konglomerat, in vielen Dingen sich selber unverständlich, chaotisch, zusammengeflickt, kaleidoskopisch und ebenso wandelbar und wechselvoll. Es gibt in seinen Charakteren nichts Mathematisches, Symmetrisches, Konstruiertes. Sie sind immer im Fluß. Ihre Gehirne arbeiten unregelmäßig und haben eine unendlich verwickelte Maschinerie. Darum irrlichterliert der Dialog Strindbergs scheinbar hin und her, darum kommen seine Menschen — wie der Mensch in der Wirklichkeit — von Einem ins Tausendste. In der Replik ist er nur Shakespeare vergleichbar. Er ist von gleicher Lebensfülle und selbstverständlicher Bewegtheit. Aber er hat uns mehr zu sagen als Shakespeare, denn er hat *unsere* Welt, *unsere* Leidenschaften und Kämpfe in *unserer* Sprache dargestellt. Wir müssen unsere Phantasie nicht erst historisch auf ihn einstellen, und wenn wir Gewinn aus den geschauten und miterlebten Dramen Strindbergs ziehen wollen, schreiben wir diesen und jenen Zug seiner Menschen nicht auf das Konto einer längst verströmten toten Zeit und abgestorbenen Empfindungswelt, sondern vernehmen das Echo jener Stimmen, die wir sehr gut kennen und schon so oft in uns selber gehört haben. Sein Dialog ist niemals stilisiert wie der Dialog Ibsens; er ist vielmehr *natürlich* dramatisch, beinahe

naturalistisch. Man glaubt in vielen seiner Dramen alltägliche Gespräche zu hören; aber in dem Unterstrom dieser oft banalen Sätze, die jeder Knecht sprechen dürfte, scheint doch ein mächtiges dichterisches Leben zu pulsieren; denn im Zusammenhang teilen diese Repliken eine gewaltige Stimmung mit, der man sich nicht hingibt, sondern die einen anpackt und fortreißt, daß man atemlos bleibt und Beklemmungen erlebt, als versinke man in einem wirbelnden Strom. Darum wirkt er wie die Sturmglocke in der Nacht. Wir fahren erschreckt auf und sehen jetzt erst die Gefahren, die uns umgeben. Wir horchen auf, und wenn seine Gestalten sprechen und stammelnd ihr Tiefstes offenbaren, glauben wir zuweilen, wir selber seien jene von unsichtbaren Gewalten heimgesuchten Geschöpfe, auf die ein warnender Geist einspricht. Wir fühlen, daß er uns kennt und sind ihm dankbar, daß er uns zwingt, von unserm Wesen Rechnung vor uns zu legen. In den ersten Szenen häuft er, anscheinend zusammenhanglos, um das eigentliche Thema ein ungeheueres Material an, das er in der Folge der Szenen dann bearbeitet, aufnimmt, wiederholt, reinigt, interpretiert, wie das Motiv einer Symphonie.

Das gibt dem Schauspieler in den Strindbergschen Stücken eine so reichliche Selbstarbeit. Seine Schauspieler können nicht sagen, heute spiele ich einen Intriganten oder einen Liebhaber; sie haben immer individualisierte Menschen darzustellen.

Diese Loslösung des Schauspielers vom Wegweiser des Dichters geht so weit, daß Strindberg es vorziehen möchte, Monologe, wofern er sie für notwendig erachtet, nicht vorzuschreiben, sondern nur anzudeuten, sich auf die Begabung des Schauspielers verlassend, der aus der Situation und Stimmung heraus den Text des Monologes möglicherweise besser und psychologisch folgerichtiger improvisieren könne als der Verfasser am Schreibtisch. Der Schauspieler wird also zum Mitdichten gezwungen.

Um die Illusion durch keine fremden Einflüsse zu stören, zieht er das Drama, das sich in einem Akt abspielt, der mehraktigen Einteilung vor. Der Zuschauer soll nicht zum Reflektieren kommen, soll durch die Zwischenpausen dem suggestiven Einfluß des Dichters nicht entzogen werden. Und er hofft, daß diese Form zeitgemäß werden wird. Um die Stärke der Illusion zu steigern, verwirft er auch die gemalte Kulisse. „Wir haben so viel anderes Konventionelle auf der Bühne, an das wir glauben sollen, daß wir nicht auch noch uns zu überanstrengen brauchten, an gemalte Kasserolen zu glauben."

Er will die Rampe, die Beleuchtung von unten, zugunsten der Seitenbeleuchtung beseitigt wissen, weil sie das Mienenspiel, den wichtigsten Faktor des modernen Darstellers, stark beeinträchtigt und oft zur Grimasse verzerrt; will den Schauspieler möglichst ungeschminkt, damit sein Antlitz nicht

zu einer unbeweglichen Maske erstarre, sondern jedes Stirnrunzeln, jede Linie des Mundes in natürlicher Reaktion zeige. Die angeschminkten Kummer- oder Zornesfalten werden niemals die Wirkung haben, wie das plötzliche Inaktiontreten dieses oder jenes Gesichtsmuskels. Er verpönt überhaupt die moderne Bühne mit ihren Seitenkulissen und Soffiten. In die große Bühne baut er gewissermaßen eine kleine, deren vollständige Dekoration auf den Hintergrund beschränkt wird. Die Szenenbilder mit allen Requisiten werden perspektivisch darauf gemalt, so daß die Schauspieler, die vor diesem Hintergrund agieren, sich mitten im Zimmer zu befinden scheinen. Der Wechsel des Hintergrundes kann in Sekunden vor sich gehen. An Stelle der Soffitten hängen Lichtrahmen, um den Schauspieler in eine natürlichere Beleuchtung zu rücken. Der Zuschauer wird durch nichts konventionell Theatralisches mehr in seiner Illusion gestört, und die Handlung, besonders im Phantasie- oder Traumstück, wird technisch möglich.

Tiefer als andere hat Strindberg freilich erkannt, daß auch die bestreformierte Bühne immer nur ein Notbehelf sein wird. Darum ist ihm das Theater nur eine Biblia pauperum, „eine Bibel in Bildern für die, die nichts Geschriebenes oder Gedrucktes lesen können“. Es ist ihm eine Volksschule für die Jugend, Halbgebildete und Frauen, „welche noch die niedrige Fähigkeit besitzen, sich

selbst zu betrügen und betrügen zu lassen, d. h. Illusion zu bekommen, vom Dichter die Suggestion anzunehmen". Er glaubt, daß das Theater eine aussterbende Form ist, für deren Genuß uns bald die erforderlichen Bedingungen fehlen werden. Er spricht schon 1888 von einer durchgehenden Theaterkrisis, die in ganz Europa herrsche. „Man ruft mit Prätention nach der Lebensfreude, und die Theaterdirektoren machen Bestellungen auf Farcen, als ob die Lebensfreude darin läge, albern zu sein und Menschen zu zeichnen, als wenn sie alle mit Veitstanz oder Idiotismus behaftet wären. Ich finde die Lebensfreude in den starken, grausamen Kämpfen des Lebens, und es ist mir ein Genuß, etwas zu erfahren, etwas zu lernen."

Diese Lebensfreude ist ihm ja nun reichlich zuteil geworden. Von dem Opus des Zwanzigjährigen „de creatione et sententia vera mundi", das die Mysterien der inneren Kämpfe und Zweifel darstellt, bis zum „Blaubuch" des Sechzigjährigen kann man eine gerade Linie ziehen, die den Weg eines genialen Menschen bezeichnet, der stark ungelitten, grausam gekämpft, viel erfahren und ungeheuer viel gelernt hat. Überblickt man ihn, dann erkennt man in Strindberg den ewigen Renegaten; einen Rebellen, der in den Himmel stürmt; einen Übermenschen, der die Erde vernichtet und von neuem gestaltet; der die Götter erst untersucht, ehe er sich zu ihnen bekennt, und denen er abtrünnig wird, wenn sie nicht gehalten, was er

erhoffte; einen Menschen, der vor dreißig Jahren (in „Das rote Zimmer") sich selbst (denn er ist jener Falk), so charakterisierte: „Und er war ein Kind, denn er glaubte noch an alles, sowohl an Wirkliches wie an Märchen."

Es ist dieselbe Anschauung, die er in einem Briefe an mich bekundete, der die Antwort auf eines meiner Bücher war, das gerade er stark mitempfinden mußte: „... Jetzt bin ich nicht länger da; anderswo; und das Welträtsel war einfach zu lösen ... Sie müssen wieder zum Kind werden, schöne Märchen lieben und glauben, wie unglaublich sie auch erscheinen. Dann kommt das Glück. Das ist die einfache sublime Wahrheit."

Jonas Lie

Im Sommer 1908 hat Jonas Lie selbst jene erhabene Sterbeszene durchkämpfen müssen, die er so oft in seinen zahlreichen Werken dargestellt hat. Wenn er das Sterben der Menschen schilderte, die er geschaffen hatte, war er zum Seher geworden, und er verfolgte die verschwebenden Gedankenkreise mit einer unheimlichen Intuition. Könnte ein Sterbender dichten, dann wäre Lie vielleicht der einzige gewesen, der uns ein unfehlbar genaues Bild dieses verlöschenden Seelenzustandes gegeben hätte.

Aber auch das Leben verstand er einzigartig darzustellen; jenes Leben, das dem Ganzen erst Sinn und Gehalt gibt; das die leere Funktion des Lebens mit dem erfüllt, was es uns erst als wertvolle Bürde erscheinen läßt; jenes Leben, das über aller Wirklichkeit ist und viele Namen trägt: Religion, Kunst, Philosophie; Freude, Geist, Hingabe; Gott, Natur, Weltall. Er war begnadet, die Seele der Dinge zu erkennen: Die Musik der Farbe, die Linie der Melodie, den Rhythmus der Form, kurz: die Wesenheit der Dinge, die wir ewig suchen. Die zarten Geister des Unirdischen, die über allem schweben, erkannte er. Der starre Stoff belebte sich unter seiner bildnerischen

Hand; man fühlte es aus jeder Zeile, die er schrieb: er hatte das innigste Wissen von den Dingen. Er ging ins Unbetretene, nicht zu Betretende; in den Zwischenreichen, in den phantastischen Geländen, die nicht mehr Leben und nicht mehr Tod sind, war er beheimatet. Das Unwirkliche wurde wirklich unter seiner Feder. Die weite feine Nebelwelt, die über den Dingen schwebt, erkannte er. Das zweite Gesicht, das andere, das nicht sichtbar und doch allen gemeinsam ist, erlöste er aus seiner Übersinnlichkeit und materialisierte es, während er umgekehrt alles Äußerliche, Sichtbare ins Unwesentliche versinken ließ.

Seine ganze Kunst ist gedrängt von dieser letzten größten Ausdrucksmöglichkeit. Alle äußere Wahrheit muß der inneren weichen. Den heimlichen Sinn und die heimliche Seele der Dinge führt er mit scheuer Ehrfurcht in die Wirklichkeit. Er ist weder Mystiker, noch Realist. Er hat eine reine tieferkannte Schönheit schöpferisch gestaltet. Er hat in das Innerste des Menschenherzens geschaut, das wie ein Glasgehäuse vor ihm zu liegen schien. Denn wenn es sich darum handelte, das Räderwerk der inneren Maschinerie bis in seine feinsten Zusammensetzungen bloßzulegen, war er der unbestrittene Meister.

Am 6. November 1833 wurde er in einem norwegischen Dorfe bei Drammen geboren; seine Jugend verlebte er aber in Tromsö. An ihm wird das Wort Heines wahr — der auf den romantischen Hang

Lies von großem Einfluß war — daß aus den frühesten Eindrücken sich die späteren Erscheinungen und die Wesensart des Mannes erklären lassen. Denn Lie wurzelt mit allen Fasern in seiner Heimat, und wenn er später seine Romane auch stets von einer anderen Stadt aus in die Welt schickte — von Berlin, München, Berchtesgaden, Paris, Rom — man wird, sobald er norwegische Landschaft und nordisches Leben schildert, seine Modelle für Mensch und Natur stets bei Tromsö nachweisen können. Er wollte erst zur Marine, aber sein schwaches Augenlicht, das er ein Jahr vor seinem Tode gänzlich verloren hatte, hinderte ihn zum Glück für die Literatur, diesen Weg einzuschlagen. Er widmete sich juristischen Studien und wurde Advokat in Kongsvinger. Man muß das wissen, wenn man eine Erklärung dafür sucht, warum in seinen Werken so oft juristische Probleme im Vordergrunde stehen. Es ging damals nicht gerade hoch her bei Lie und während der großen Waldspekulationen, in die er hineingezogen wurde, verlor er sein geringes Vermögen. Als er nach Christiania zurückgekehrt war, stand er völlig zusammengebrochen da, und in seiner gänzlichen Hilflosigkeit baute er Verse, die Ibsen oft genug verulkt hat. Es muß ein geheimnisvoller Zusammenhang zwischen Jus und Poesie bestehen, denn Jonas Lie ist nicht der Erste und wird nicht der Letzte sein, der von der Jurisprudenz zur Lyrik flüchtet. Nebenbei schmiedete er auch politische

Artikel; aber erst sein Roman „Der Geisterseher“, 1870 veröffentlicht, machte ihn über Nacht berühmt. Das Kultusministerium, das auf ihn aufmerksam geworden war, gab ihm zwei Reisestipendien und begann ihn zu fördern — das soll ein Wink mit dem Zaunpfahl sein! — und schickte ihn in die weite Welt, damit seine Welt sich weite. Nachdem er eine Reihe Romane veröffentlicht hatte, die die Hoffnung sattsam erfüllten, die man auf ihn gesetzt hatte, und in denen er das norwegische Kulturleben und die nordisch düstere großartige Landschaft spiegelte, war er neben Björnson und Ibsen der dritte im Bunde geworden, der vom Storthing ein Jahresgehalt erhielt. Seitdem lebte er in Paris, Dresden, Rom, München, Berchtesgaden (seinem Lieblingsplatz) und veröffentlichte jedes Jahr eines seiner unaufdringlichen Werke. Nun er auf ökonomisch gesicherter Basis arbeiten konnte, entfaltete er denn auch eine geradezu erstaunliche Produktivität. Von seinen zahlreichen Romanen seien nur die folgenden hervorgehoben: Der Lotse, Rutland, Schlächtermeister Tobias, Drauf los, Lebenslänglich verurteilt, Die Familie auf Hilje, Im Malstrom, Die Tochter des Kommandeurs, Ein Zusammenleben, Maisa Jons, Niobe, Die Sonne versinkt, Dyon Rain, Der Vorhang fällt, Faste Forland, die Märchensammlung ‚Trold‘, Der Konsul, Böse Mächte.

In allem macht sich eine ganz eigene Technik bemerkbar, über die ein Brief Lies an seinen Bio-

graphen Arne Garborg den besten Aufschluß gibt: „Will man eine rauchende Laterne schildern, die am Ausgehen ist, so kann man das wohl, indem man alle Einzelheiten malt. Aber setzen Sie nur den Mann dazu, wie er über diese Laterne gebeugt dasteht, nach einer schweren Wacht mit dem Schlafe kämpfend, den schwarzen Ölruß im Gesicht, den Dunst bis tief in den Hals hinab kratzend — und ich glaube, die ausgehende Laterne macht einen ganz anderen Eindruck. Ein Reflexlicht erspart Seiten voll Details."

Wer Jonas Lies künstlerische Manier prägnant charakterisieren wollte, müßte diese Briefstelle zum Motto wählen, denn sie ist gewissermaßen der Schlüssel, mit dessen Hilfe man in die geistige Werkstätte Lies einzudringen vermag. Sie bestätigt, was man in allen Werken Lies wiederfindet: er schildert nie einen Gegenstand, sondern er verlebendigt ihn stets. Man sieht die Dinge bei Lie nicht nach und nach entstehen; sie werden nicht beschrieben, sondern durch die Empfindung dargestellt. Er erzählt die Dinge nicht mit der epischen Ruhe und Sachlichkeit oder auch aufdringlichen Sachkenntnis, wie Zola etwa eine Waschküche schildert; es sind vielmehr die innerlich geschauten, zum Erlebnis gewordenen Dinge, die er dichterisch fixiert. Er verdichtet das Gesehene, drängt das charakteristische Vielerlei in einen zentralen Punkt; und nur diesen beschreibt Lie und nur von diesem Punkt aus begreift man

seine Menschen. Die große Kunst des Verschweigens, des leisen Andeutens ist sein eigen. Seine Dichtungen sind deshalb auch von einer vornehmen Reserviertheit, und obgleich sie auf den anklagenden Ton gestimmt sind, bläst Jonas Lie niemals in die Moraltrompete, lärmt nicht, schreit das Unrecht nicht in die Welt hinaus, sondern nimmt es mit resignierter Selbstverständlichkeit hin. Seine Anklage klingt leise an wie ein Gong und tönt dennoch anhaltend nach. Er wird nie zum langweiligen Problematiker, verliert sich nie in naturalistischer Graumalerei. Sein Werke machen den Eindruck, als ob eine milde Frauenhand die allzuschroffen Lichter vor dem Druck retouchiert hätte; und in der Tat weiß man auch, daß seiner verstorbenen Gattin Thomasine ein großer Einfluß auf seine künstlerische Arbeit eingeräumt war. Herbe Schönheit und Würde zeichnen seine Frauengestalten aus, und seine Helden sind geadelt durch Wille, Stolz, Gewissen, Kraft, Leidenschaft und vor allem durch die Fähigkeit zu leiden, ohne zu klagen. Wenn in vielen seiner Romane auch der Kampf der Fischer mit dem empörten Meere geschildert wird, sind es in den meisten Romanen die weit wilderen inneren Brandungen und Stürme, gegen die angekämpft werden muß. Man nehme den Roman „Böse Mächte“ als Beispiel für viele. Hier werden die Gespenster, die in der eigenen Brust hausen, dargestellt.

Im gemütlichen Klublokal eines kleinen Städt-

chens oben an der See sitzen sie alle beisammen, der Direktor Bratt, Harrestad, der Versicherungsagent Thesen u. m. A. und spielen, während in der Nacht draußen der Sturm seine wilden Lieder singt, ihren Whist. Endlich gegen elf Uhr zeigt sich auch der Schiffsreeder Johnston, atemlos, winddurchrüttelt, froh, in trockener Stube unter Freunden zu sein. Er hat, da er in der Kneipe noch einen Lichtschimmer erspähte, geahnt, daß der Agent Thesen noch beim Whist sitzen würde, und war nun, bevor er erst nach Hause fuhr, in der Absicht hergekommen, seine Bark „Concordia", die draußen schwimmt, eilends zu versichern. Denn von überallher werden Sturm- und Unfallsignale gemeldet, und vom Dampfschiff, mit dem Johnston eben angekommen ist, hat das Unwetter bereits die Schanzbekleidung weggerissen. Sowie der Wind sich aber einen Augenblick legt, wird Johnston unschlüssig, ob er versichern soll; am Ende ist es ganz überflüssig, eine große Versicherungssumme der ängstlichen Vorsicht zu opfern ... und er spielt ebenfalls eine Partie Whist mit. Indes, ein neuer Windstoß bestärkt Johnston in seinem Vorhaben, und er versichert kurzerhand — ein Geschäft über den Kartentisch. Bald darauf geht er nach Hause, findet ein Telegramm vor, daß seine Bark schon vor einer Woche zugrunde gegangen sei, und bekommt infolgedessen die versicherte Summe von 27000 Kronen ausbezahlt, mit der er bald zu bauen und zu spekulieren beginnt.

Johnston hatte in allen Dingen „schweinemäßiges Glück“, wie die Leute von ihm sagten. Er war ein prachtvoller, innerlicher Mensch; eine tiefe, stille, fast wortkarge Natur. Und dennoch war es ein Genuß, mit ihm zusammen zu sein. Schon an seinen Händen war so etwas glücklich Feines. Man konnte ihn genießen, wenn man ihn nur still ansah; „etwas Schöneres als den Mann da, wie er auf einmal aus seiner gewöhnlichen Schweigsamkeit auftauchen konnte, vermochte man nicht zu sehen.“ Sein Gewissen war nicht auf grobe Arbeit eingerichtet, wo man sich stets nach dem Winde richten mußte, je nachdem die Verhältnisse waren. Auch nicht einen brutalen oder ungerechten Gedanken gab es in Johnstons Seele. Und eines Tages — nach Jahren — soll er gerade an der Feinheit und Reinheit seines Herzens zugrunde gehen. Er erntet stets von seiner Zerstreutheit Glück, sagt sein Freund Bratt in einer üblen Laune von ihm; dieser Zerstreutheit habe Johnston sogar sein ganzes Vermögen zu verdanken. Vergaß er doch, zu Hause vorzufahren und nach seinen Telegrammen zu sehen — und versicherte dann sein Fahrzeug im Klub, ehe er nach Hause kam und las, daß es bereits zugrunde gegangen war. Und daß er in gutem Glauben gewesen wäre, darauf konnte Johnston ruhig seinen Eid ablegen.

Diese mit einer Kraftanstrengung von Wohlwollen leicht hingeworfene Bemerkung macht Johnston stutzig. Sein Wohlstand, der sich seit den

von der Versicherungsgesellschaft gezahlten 27 000 Kronen enorm gehoben hat, wird ihm plötzlich eine unheimliche Last, und das Glück, das ihn seit jenem Abend, an dem die Versicherung abgeschlossen wurde, geradezu verfolgt, macht ihn ängstlich. Und nun fragt er sich: waren die 27 000 Kronen auch in der Tat sein ihm rechtmäßig zukommendes Eigentum? Denn das war doch in der Tat zu seltsam, daß er damals, anstatt nach Hause zu fahren, um zu sehen, was los sei, und ob nicht ein Unglückstelegramm angekommen sei, direkt vom Dampfer in die Kneipe ging — und seine Bark versicherte. Wäre er erst nach Hause gegangen, wie er doch auch wollte, so hätte er das Telegramm gelesen, das ihm den Konkurs meldete, und er wäre ein armer Mann geblieben, zeitlebens; aber er mied, vielleicht einem dunklen Instinkt folgend, sein Heim, als ob — —

Als ob? Seine Gedanken stocken. Ahnte er vielleicht damals die Unglücksbotschaft und wich ihr absichtlich aus, um sich durch die Versicherung ein Vermögen zu erschwindeln? Dunkle Fragen steigen in ihm auf, verwirren ihn, und ihm ist, als bräche das jüngste Gericht über ihn herein. „Böse Mächte" nehmen sein Herz gefangen. Wie konnte er nur so ruhigen Gewissens einen Eid schwören? Und eben dieser Eid ist es, der in Johnston einen fürchterlichen Seelensturm heraufbeschwört. Der Eid, der ihn für alle Ewigkeit bindet, wird die schlimmste Folter für ihn. „Man müßte

ganz klar auf den Grund der eigenen Seele sehen können, — bis zu dem innersten letzten Keim eines Gedankens, um imstande sein zu können, eine solche Verantwortung für alle Ewigkeit aus freien Stücken auf sich zu nehmen. — — Bist du sicher, — ganz sicher? —— Und es werden Zweifel und Skrupel über die Beweggründe und Gedanken aus unserm dunklen, unbewußten Leben auftauchen. Wer weiß wohl mit Bestimmtheit, was auf dem Grunde des Meeres kreucht? — Je länger man in sich selber hineinstarrt, desto mehr Angst und Zweifel werden aufsteigen. Kein Mensch mit seinen schwachen, morschen Knochen kann das auf die Dauer ertragen. Es erdrückt, es überwältigt uns." — Und ob man aufs Rad geflochten wird oder ob man an den Konsequenzen seiner eigenen Handlungen zugrunde geht — es ist beides gleich grausam. Die feinsten Skrupel quälen den armen Johnston. Die Versicherung wurde damals 11 Uhr 20 Minuten abgeschlossen nach Bratts Uhr. Ging sie damals vor? War es in Wirklichkeit noch früher gewesen — z. B. nur zehn oder gar nur fünf Minuten über elf? Dann unterlag es keinem Zweifel, daß das Telegramm, das die Strandung abmeldete, bei ihm so kurz vor dem Zeitpunkt abgeliefert worden war, an dem die Versicherung im Klub notiert wurde, daß er es unmöglich vorgefunden haben würde, falls er wirklich erst zu Hause vorgefahren wäre. Die Empfangsbescheinigung lautete nach der Uhr der Telegraphen-

station auf ein Viertel vor elf ... Es beginnt für Johnston ein Wirbel von Berechnungen. Schlaflos verbringt er seine Nächte. Das Bett wird ihm zur Marterbank und sein zweifelsüchtiges Herz hetzt ihn in den Wahnsinn hinein. Und plötzlich fühlt er: nur dann wird er wieder frei und fröhlich werden, wenn er sich alles dessen entäußert, was er direkt und indirekt durch jene 27 000 Kronen gewonnen hat. Mehr! Ob er sein ganzes Vermögen nicht lieber schon zu Lebzeiten verschenken soll? Dann wäre er all diese Pein los und könnte wieder aufatmen. Wenn er wieder ganz arm dastünde!

Aber er hat einen Sohn, der sich in Rom und Paris zum Künstler heranbildet und der sich bereits daran gewöhnt hat, sich als einen kleinen Krösus zu betrachten. Und um dieses Sohnes willen, den der Vater innig liebt, kann er sein Vermögen nicht fortschenken und muß die Marter weiterschleppen. Ja, wenn sein Sohn ihm helfen würde! Der kommt eilends von Paris nach Hause zu seinem gemütskranken Vater. „Ja, schenke und testiere du dich nur wieder froh und glücklich", sagt er zu ihm. Und Johnston verschreibt all sein Hab und Gut testamentarisch für wohltätige Zwecke. So mag manches Vermögen forttestiert sein, um etwas zu sühnen, denkt er im stillen.

Ob die Schuld nun aber auch wirklich gesühnt ist? Er zergrübelt sich von neuem, bohrt sich hinein in die fixe Idee, daß er dennoch ein Meineidi-

ger und Schurke sei, denkt, denkt — bis ihn endlich seine Unruhe auf das Sterbebett wirft.

Bratt, mit dessen Tochter sich eben der junge Johnston verlobt hat, nimmt Abschied von seinem sterbenden Freund. Und noch einmal bringt Johnston das Gespräch auf die Uhr ... Und nachdem er erfahren hat, daß die Uhr immer vorging, daß also das Telegramm damals, als er die Versicherung abschloß, noch nicht in seinem Besitz sein konnte, stirbt er ruhig ... Das Opfer eines flüchtig hingesprochenen Wortes seines besten Freundes, der sich nun zum Mörder gestempelt fühlt, zum Mörder an der überfeinen Seele Johnstons, deren Tiefe er nicht ahnte und von der er nicht wußte, daß Gespenster in ihr lebten.

Jonas Lie nennt diese Gespenster der Menschenseele Trolle. Denn „daß Trolle im Menschen sind, weiß jeder, der ein wenig Augen für Derartiges hat", sagt er irgendwo. „Diese Trolle liegen in der Persönlichkeit und binden sie wie unbewegliche Felsstücke, launenhaftes Meer und unsteuerbares Unwetter — große oder kleine Ungetüme — von dem einfachen Berg- oder Meertroll, der sich mit seinem Willen in den Lebensstrom hineinlegt, bis zu Nixen, Elfen und Heinzelmännchen, die in den Leuten leben und ihre tollen Einfälle, Possen und Krummsprünge in sie hineinsetzen". Diese Trolle leben in den Menschen als Temperament, Naturwille, Explosivkraft. Es ist eigentlich ein Schritt darüber hinaus, wenn sie als Angst, Nacht- und

Geisterfurcht Leben bekommen. Die Daseinsangst, das große Unbekannte, das uns umgibt, wechselt unaufhörlich Gestalt und Namen, je nach der Kulturstufe, auf der der Mensch steht; aber daß die Trolle auch in der kompliziertesten Seele ihren Spuk treiben, zeigen eben die Romane Lies.

Björnson ist die üppigste Kraft unter den nordischen Dichtern, Ibsen die originellste, Jacobsen die farbenreichste und anmutigste, Strindberg die schneidenste und schartigste. Jonas Lie ist der Dichter der seelischen Kompliziertheit, der subtilen Analyse. Besonders charakteristisch sind diese Eigenschaften in dem Roman „Der Konsul" (Die Ulfvinger) ausgeprägt.

Lies Romane handeln zumeist vom Gewissen. Er gibt entweder die Seelenberichte von schwachen Menschen, die von ihren eigenen Reflexionen besiegt werden oder von starken Menschen, die durch ihr grenzenloses Machtbedürfnis und ihren ungebändigten Tatendrang alle anderen Menschen besiegen — nur sich selber nicht. In seinem „Konsul" z. B., an dessen felsenhartem Willen sich jeder andere Wille bricht, in dessen innerer Maschinerie alles auf unumschränkte Herrschsucht gestellt ist, der jedem anderen Menschen selbst die geringste Macht neidet, der seiner Dämonie zu regieren, unbedenklich die eigenen Kinder opfert, — in diesem Konsul ist wahrlich nicht eine Spur von Gewissen; alles vielmehr brennender Durst nach Macht, glühendes Verlangen, immer der erste

zu sein, Sehnsucht nach tyrannischer Tatentfaltung und naive, selbstverständliche Gewissenlosigkeit. In „Böse Mächte“ dagegen hat das Gewissen dieselbe treibende Gewalt, wie im Raskolnikow Dostojewskis; nur daß Johnston eine noch feinere, noch schwächere Natur ist als Raskolnikow. Gewissen haben ja nur die Schwachen, Nachdenklichen, nie aber die Tatmenschen, wie Konsul Ulfving. Ein von Gewissensbissen geplagter Napoleon ist ein Unding. Aber auch Schwäche übt, so paradox es klingen mag, starke Wirkungen aus; nur daß sie meist den Träger selber vernichtet und nicht nach außen wirkt, wie Kraft. Solche Opfer der kraftgewordenen eigenen Schwäche sind viele Helden Lies. In ihren Köpfen wälzt sich die ewige Betrachtung des Geschehenen und stets schwankt ihnen erneute Sorge durch die Seele. Solche Kämpfe malt Lie mit einer Diskretion aus, die seine Romane zu den feinsten Prosawerken der Gegenwart erheben.

Man hat einmal behauptet, daß seine Gestalten etwas allzu Stilles, Unwirkliches, Entferntes hätten; man hätte noch hinzufügen können: etwas Geisterhaftes. Sie schreiten fast stumm an uns vorbei, aber sie halten uns einen Spiegel vor, in dem wir uns selber erkennen.

Lie ist der Dichter der seelischen Subtilitäten. Man hat das Gefühl, als habe er eine Lupe im Auge, um auch das Allerfeinste der inneren Konstruktion zu erkennen. Er hat die witternde Emp-

fänglichkeit für kaum merkbare Nüancen, und deshalb ist der Leser auch imstande, sich sofort auf die Wesensart seiner Menschen einzustellen. Und diese Menschen sind nicht losgerissen von der Natur oder dem Milieu, das sie umgibt; sie leben in innigem Zusammenhang mit beiden; sie sind selber Natur. Wie Quellen sind sie, die man entspringen sieht und verfolgen kann, bis sie zu großen Strömen angewachsen sind. An Beispielen, die mit psychologischer Meisterschaft durchgeführt sind, zeigt Jonas Lie, wie es doch im Grunde die höheren Dinge sind, die uns aufrecht erhalten, und daß wir nicht immer an bloß materiellen und weltlichen Dingen scheitern; auch das Herz hat seine Klippen, an denen ein feines Seelengewebe zerreißt. Auch wer gegen seine inneren ethischen Gesetze verstößt, geht nicht ohne Strafe aus.

Lie war ganz auf Innerlichkeit gestellt, und in der Wahl seiner Stoffe, in der empfindungsvollen Ausführung, ja, selbst in der Anwendung seiner technischen Mittel, war er dem Maler Israels am innigsten verwandt. Sein mitleidsvoller Zug fehlt in keinem Werke Lies, und wenn auch mancher schwachen Arbeit — insbesondere seinen Dramen — die Unsterblichkeit nicht gesichert ist, so nötigt er uns doch durch all das Ergreifende, das wir seinem Genie verdanken, ihn zu bewundern und zu lieben.

Als Bühnenschriftsteller wird Lie nicht in die Ewigkeit eingehen. Seine Stücke waren schon tot,

noch ehe sie geboren wurden. Er hatte keine große Meinung von den Menschen der Theaterstücke; es fehlte ihm überall die psychologische Basis und die Möglichkeit psychologischen Schürfens. Es war ihm alles zu grobkörnig, zu flach und zu sehr auf das Äußere gestellt. Er, der so innerlich war und alles verinnerlichen wollte, wurde abgestoßen durch eine Kunst, die mehr nach Handlung fragte als nach Problemen. Lie brachte gar nichts mit für den Bühnendichter und sein Hang zur psychologischen Vertiefung der Charaktere und zur breiten Darstellung der seelischen Konflikte, war ihm von vornherein im Wege.

Mit Ibsen und Björnson war Jonas Lie sehr intim befreundet. Das banalisierte Wort vom Dreigestirn war auf diese drei Dichterheroen wohl anwendbar, da jeder in seiner Weise der literarischen Welt neues Licht brachte, neue Werte schenkte, neue Wege wies. Sie haben sich auch alle drei oft genug als literarische Modelle ausgenützt. So ist in den „Stützen der Gesellschaft", im „Volksfeind" u. a. Ibsenschen Stücken die Einwirkung Jonas Lies leicht nachweisbar. Daß für Doktor Stockmann Jonas Lie Modell gestanden hat, ist literarhistorisch lange bekannt. Björnson und Lie wurden gleich bei der ersten Begegnung gute Freunde, und Jonas Lie war einige Jahre später mit unter Björnsons Kriegserfolgen als einer der Pfeifer in der berühmten Theaterschlacht von 1856. „Wir fühlten uns", sagte Jonas Lie „wie Blutsbrüder,

wie ein altes Wickingsgefolge. Keiner verriet seinen Führer. Nie habe ich erlebt, daß Björnson einen Kameraden verraten hätte. Er war ein stolzer Baum, rank im Rücken, wie kaum ein anderer. Eine einfältige Seele, eine Goetheseele ... Ja, er war ein hoher Mastbaum, und es war ihm eine Wonne, sich im Sturme zu erproben."

Eine Folge dieser Freundschaft war auch der neue Stil, der sich durch die gemeinsame Arbeit nun Bahn brach. Pflegten die nordischen Dichter bisher einen süßlich-romantischen Stil — sie ahmten krampfhaft und schlecht Heinrich Heine nach — so begannen sie jetzt in impressionistischen Farben zu malen; man wählte Sagenstoffe und bevorzugte die balladeske Tonart. „Er konnte lachen im Stil", sagte Lie von Björnson; „er ging gerade drauf los, ohne Umschweife. Er führte den „direkten" Stil ein, — das Subjekt direkt auf das Objekt lossteuernd — das wirkte wie Nitroglyzerin. Es erregte die Wut vieler."

Aber das, was Jonas Lie hier vom Menschen und Stilisten Björnson sagt, findet auch auf Lie selbst vollkommen Anwendung. Auch der Stil Lies hängt damit zusammen, daß er so rank im Rücken war, so erstaunlich einfach, ohne jeden Ast und Knorren — eine stille, reiche und tiefe Natur.

Thomas P. Krag

Wenn es stark herbstet und der Wind auf den norwegischen Schären und Klippen novembert, wenn Regen und Hagelböen auf der Lauer liegen, um eines Tages plötzlich mit einer Gewalt loszubrechen, als seien sie mit leidenschaftlichem Hasse geladen, dann tritt der einsame Inselbewohner in das Reich der Schwermut und Trostlosigkeit, des Grams und der Weltverlorenheit. Schmerzvolle Einsamkeiten trennen ihn von Welt und Mensch. Selbst das Meer beginnt zu frösteln und wird schiefergrau, wie ein Mensch, der ein Verbrechen im Herzen trägt. Kummer und Verstimmtheit haben ihre bedrückende Herrschaft angetreten. Wie die Sturmfurien an der Meeresküste zerren, so zerrt es und reißt es am Herzen.

Seltsam dann, wenn ein Mann allein auf einer Klippe steht, als schaue er nach einer Wimpel aus, die ihm das Nahen eines Freundes künden müßte. Und die Tage streichen über ihn hin wie bekümmerte Gespenster und die Angst beginnt in ihm zu wachsen, wie die Wogen draußen wachsen. „Jon Gräff" heißt er in Thomas Krags gewaltiger Erzählung.

Er hat ein Leben hinter sich voller Not und Unverstandensein. Verfolgt von dem intriganten Ge-

schwätz der Leute, gejagt von seiner seelenmordenden Verlassenheit, ruhelos und elend, aber in den Kesseln des rauhen Lebens hartgesotten, ist er endlich auf der verrufenen schwarzen Insel gelandet und hört dort den ganzen Tag und die ganze Nacht das lärmende Geheul des Meeres, das brüllende Getöse der Wogen; hört es viele Tage und viele Nächte lang und kann sein eigen Wort nicht verstehen, selbst wenn er noch so laut mit sich selber spricht. Denn in den Nächten, die voll sind von mörderischer Finsternis, spricht er in Qualen und Ängsten zu seinem anderen Ich, um in seiner Seelennot wenigstens den Klang einer menschlichen Stimme zu vernehmen. In solchen Nächten, in denen unnennbare Geräusche durch die Luft schwingen, in denen die schwarze Undurchdringlichkeit sich zäh und schwer über alles Bewegte legt und es zu zerdrücken scheint, in denen die Wellenköpfe sich wie fremde und feindliche Geister aus dem Meere erheben und die Wellen wie lange weiße Schleppen nachschleifen; in solchen Nächten, wo die Sturmvögel kreischen, diese trunkenen Unheilkünder, sieht er mit offenen Augen die Erscheinungen Ertrunkener, denen das nasse Zeug am toten Körper klebt. Es ist keine gesunde Einsamkeit, in der er da lebt. Das Ohr gewöhnt sich allmählich an die sausenden Stimmen der Nacht und wird abgestumpft. Wenn das ungeheuere Orchester der Wogen zu dem Gesang des Windes — oder sind es die Sirenen? — seine Instrumente

stimmt, überzieht ein grauer Schleier sein Gemüt und verdüstert sein Herz. Gezwungen, mit seinem Feinde, dem Meere zusammenzuleben, hat er es gelernt, sich mit den unbelebten Dingen zu unterhalten. Die Schatten der Klippen und die Schreie der Möven senden ihm ihre mystischen Warnungen. Er wird mit dem Grauen vertraut. Klagt es nicht über den Wassern? Das sind die Seufzer der Ertrunkenen, die ihre Klagen zu ihm schicken. Die Gedanken werden unklar, grau, verschwommen und schwarz. Dann erwacht eine unbestimmte Furcht in seiner Seele vor unerklärlichen Mächten. Was ist es, das überall flüstert und knistert und knackt und kracht? Die Sinne, die sich in der Stille so verfeinert haben, wittern ein Unglück. Es kann in mancher Gestalt kommen: als Sturzsee, als verheerender Sturm, als grimassenschneidendes Gespenst, als antlitzloser Unhold, als der jüngste Tag. Umgeben von allen apokalyptischen Mächten der Vernichtung, brütet das Gehirn in zeitloser Einsamkeit fixe wilde Ideen aus und die Seele wird durch das unnennbare Grauen aus dem Gleichgewicht gebracht. Erst ein wenig, dann immer mehr und mehr. Erst kommen die Gedanken ganz aus ihren Gleisen, dann werden sie durcheinandergeworfen wie die Menschen bei einem Eisenbahnunglück, und die Ketten der Zusammenhänge reißen. Dann fangen die Gedanken an zu erlahmen. Sie erliegen einem unbekannten Druck. Sie erschlaffen. Das Denken liegt brach

wie ein steiniger Acker. Es geht recht langsam mit den Gedanken; etwa wie mit einer Maschine, die man wenig oder gar nicht mehr ölt und die vor lauter Nichtstun eingerostet ist. Dann schrillen und stöhnen die Räder, wenn sie nur eine kleine Bewegung machen sollen. So schrill schreit es und stöhnt es in Jon Gräff. Bis die niedergehaltenen Stimmen in ihm losbrechen und die lang und mühselig geknebelte Angst sich freimacht. Und jetzt kommen die Nächte voller Halluzinationen, die mit der Wirklichkeit verwechselt werden. Und nun spricht er nur noch des Nachts mit seinen Erscheinungen, aber am Tage sitzt er stumm da, voll verzweifelter Melancholie, als hingen seine Gedanken dem verklungenen Gesang der Sirenen nach, die er vielleicht einmal vernommen. Wenn er nun auch Gesellschaft bekommt — es ist zu spät. Man kann ihm kein Wort mehr entlocken. Er sitzt da, wie der Kern in der Schale, die niemand sprengen wird; wie die Fliege im Bernstein; wie ein Petrefact im Urgestein. Und dann will die Kehle auch nicht mehr schlucken. Der Mund kaut und kaut die Bissen eine Ewigkeit lang und die Augen starren indes in irgendeinen Winkel, aus dem der Wahnsinn grinst. Er ist nur noch ein lebender Leichnam, der sich selber bestatten muß. Das Meer hat Jon Gräff krank gemacht; das Meer hat ihn die ganze Zeit gerufen. Jetzt erst versteht er die lauten Stimmen der Wassergeister und er nimmt sein Boot und fährt hinaus. Und sobald er

weit genug vom Strande entfernt ist, zieht er den Zapfen aus dem Loch, das er in das Boot gebohrt hat . . .

Aber ebenso wie es Menschen gibt, die von Furcht und Gram verfolgt werden, ebenso gibt es Landschaften, bei deren Anblick man erschrickt. Sümpfe und Moore drohen uns einzusaugen. Schluchten gähnen uns mit ihren Schrecknissen entgegen. Die Sonne mag scheinen und dennoch ist alles rings eine höllische Einöde. Und plötzlich steht man im Tätigkeitskreis kraftvoller Menschen. Die Sümpfe werden ausgetrocknet. Saftiges Gras nährt blanke Kühe. Der Wind wogt über blaue Kleefelder und in der Ferne rauschen kräftige Wälder . . .

Es müssen starke und ernste Menschen gewesen sein, die inmitten einer sumpfigen Fruchtlosigkeit dieses Wunder geschaffen haben; sie nennen es „Der Josthof". Im Josthof hat die Leichtfertigkeit kein Heim, und, wie auf Rosmersholm, wird auch hier nicht gelacht. Die Frauen müssen rank sein und bodenständig und sie müssen in der Erhaltung und Ausbauung des Josthofes ihre Lebensaufgabe sehen. Aber es kann vorkommen, daß einer einmal aus der Art schlägt. Wie etwa Leif, der jüngste Sohn, der neue landwirtschaftliche Kenntnisse von der Welt draußen heimbringen sollte und statt dessen ein Weib nach Hause brachte, das auf diesen Hof und zu seinen Bewohnern paßt, wie ein Walzer zu einer Beerdigung. Aber

da Leif durchaus nicht von ihr lassen kann, von dieser unsinnigen, ewig lachenden Katze mit den treulosen Augen, muß es ja zum Unsegen ausschlagen. Denn Joel, der älteste Sohn, liebte sie ja einst auch. Ganz dieselbe Frau. Und sie gehörte ihm. Und wenn er es jetzt auch im tiefsten Innern verbergen will, da Leif mit ihr, seiner Braut, auf den Hof kommt — der Großvater weiß es dennoch, dieser herbe Gehöftspatriarch, der seinen Eingebungen folgt, wie ein Tier seinem Instinkt.

In Joel aber erheben sich die unauslöschlichen Erinnerungen wie brennende Fackeln. Er erinnert sich an die süße Unruhe, die von ihr kam; an die Macht, die Sehnsucht, den wollüstigen Leib und die vollblütige Liebe. Er erinnert sich seines Hasses, seiner Bitterkeit und ihrer Lügen, als er ihre Untreue entdeckt hatte. Aber jetzt scheint ihm alles vergoldet. Denn er liebt sie; sie kreist in seinem Blute, trotzdem sie nun als gehaßte Braut des jüngeren Bruders auf dem Hofe ist. Dann erinnert sich sein Herz daran, wie es einst von dieser Tigerin zerfleischt wurde und etwas Eisigkaltes duscht seine Flammen. Aber bald darauf züngeln sie nur noch höher empor. Denn die Braut des Bruders schleicht nächtens, verstohlen, listig und leise zu ihm, und alles ist wieder so, wie es einst vor Jahren war. Der Großvater hat diese geheimnisvollen Nachtzusammenkünfte aber bald erwittert. Er weiß, daß sie wie ein böser Nachtmar im Hause umherschleicht und seinen Enkeln das Blut aussaugt.

Und nun gibt es für Joel nur noch Flucht. Flucht in die sümpfereiche Wildnis, in die unbekannte Einsamkeit. Die erste beste Hütte ist gut; nur fort von diesem lockenden Vampyr, den man desto tiefer haßt, je mehr die dunkle Macht des Blutes einen zwingt sie zu lieben; fort von dieser lachenden Schlange, die einen desto sicherer tötet, je inniger sie einen umarmt und ans Herz drückt; fort von diesem wundervollen Leib, der zu immer neuen Räuschen verführt. Fort in die schwarze Gottverlassenheit hinein! Aber auch mitten im Urwald weiß sie ihn zu finden; denn weil er vor ihr flieht, reizt es sie, ihn zu verfolgen, und das Blut ist ihr sicherer Führer. Und er lächelt ihr entgegen und fliegt an ihren Hals und gehört ihr unrettbar zu, obwohl sie mit dem jüngeren Bruder die Hochzeitsvorbereitungen betreibt. Aber nun schweigt der Großvater nicht länger. Soll er stumm dulden, daß eine wilde Katze im Josthof frei herumgeht? Daß sie seine Enkel in den Tod hetzt und den Hof, an dem Blut und Schweiß so vieler Jostgeschlechter kleben, zugrunde richtet? Er hat die Hütte ausspioniert, in der Joel und Berta sich treffen, während man zu Hause die Hochzeit Leifs rüstet. Und in dieser Hütte erscheint der Großvater wie ein rächendes Gespenst und erwürgt die Elendbringerin, während Joels Hände ihren süßen Leib umklammert halten. Und Leif, der Hochzeiter, kommt in die Hütte und findet seinen Bruder starr und unbeweglich an Bertas Leichnam sitzen.

„Du hast Berta geliebt, Joel."
„Ja, Leif, ich habe sie geliebt."
Und den beiden Brüdern ist es, als sei eine Welt von Leben vor ihren Augen erloschen.

Solche hypnotisierenden, atembeklemmenden Bücher hat Thomas P. Krag noch einige geschrieben. Wie an einen unheimlichen Alpdruck erinnere ich mich seines Jugendromans „Die eherne Schlange", in dem er den Leser in eine Wolke von Wollust, Blut und Todesangst einhüllte und ihn in einen Reichtum der Öde führte, der über die irdische Welt hinauszureichen schien. Es ist zum Erschrecken, wie gründlich er in Menschenherzen zu Hause ist und es ist kaum zu verstehen, warum Krag bei uns so wenig bekannt ist. Denn zweifelsohne ist er einer der eigenartigsten und stärksten Norweger. Sein Stil und seine Stoffe sind einzig in ihrer Art und doch durchaus modern. Nur daß Krag die besonderen Menschen liebt, die Verfemten, Ausgestoßenen, Verfluchten, die Gedemütigten und Beleidigten und die Scheuen und Wortkargen.

„Nur ein einziges Mal sah man ihn auf der Landstraße sitzen", erzählt er von einem seiner Helden, dem seine dirnenhafte Mutter die Erinnyen des Wahnsinns auf den Hals gehetzt. „Die Vorübergehenden würdigte er keines Blickes. Niemand wußte, woher er kam und wo er sich aufhielt. Niemand hatte ihn je sprechen gehört. Wer ihn vom Hörensagen kannte, mußte von ihm einen

ähnlichen Eindruck gewinnen, wie ihn ein starker Traum hervorbringt, und wer ihn plötzlich sah, konnte sich darum leicht einbilden, einen Toten vor sich zu haben, oder richtiger gesagt, einen kaum noch Lebenden, nicht etwa, weil er so lebensmüde aussah, sondern weil sein Wesen etwas zur Schau trug, das nicht mehr in das Reich dieser Welt gehörte, in dieses Leben mit seinen Freuden und Sorgen, sondern er hatte an sich, was alle die haben müssen, die in jenen ewigen Wäldern einhergehen, in denen der Tod, wie man glaubt, seine Opfer findet ... er saß so unbeweglich still, daß, wer seiner ansichtig wurde, förmlich davor bange wurde, er könnte eine Bewegung machen."

Menschen bevorzugt Krag, die keine Beziehungen finden zu ihren Vettern und Basen und Nachbarn und die, verschrieen wie mittelalterliche Hexenmeister, sich abseits verkriechen und wie in einer Höhle weiterleben, wie etwa Thomas Krags „Meister Magius".

Schon in seiner Jugend hat Magius die finsteren Mächte des Lebens erfühlt. Das Verhängnisvolle und Unabwendbare hatte sich ihm früh offenbart. Das äußere Leben hatte wenig Verlockendes für ihn. Sein Gemüt war außerordentlich empfindsam und verwaist. Nach dem Tode des Vaters und der Mutter und der schwindsüchtigen Schwester lebt er ziellos dahin und steuert zwecklos in der Welt umher. Nachdem Liebe und Eifersucht, Enttäuschung und Verrat durch sein Leben

gingen, weiß er auch als Erwachsener nichts von der Welt der Freude. Die bangen Gedanken treiben ihn von den Menschen fort. Todessehnsucht erfaßt ihn. Und dann reist er wieder Jahre lang und gesundet. Er wird Bildhauer in einer süddeutschen Stadt, bis ihn die Stimmen der Heimat wieder nach Hause rufen. Nach Jahren kommt er in sein unheimlich stilles Heim, wo sich inzwischen Ratten und Staub niedergelassen haben. Und jetzt gestaltet sich sein Leben sonderbar finster. Er fühlt sich von allen Menschen und von allen guten Mächten verlassen. Er wird alt und siech, und nachdem er elend wie ein verwundetes Tier gestorben, soll der Ketzer in ungeweihter Erde begraben werden. Hungerndes, buntes Bettelvolk, dem Meister Magius bei Lebzeiten heimlich geholfen, geleitet ihn eines Winternachmittags zu Grabe ... auf den Friedhof der Verfluchten, der weit draußen am Meere liegt. Aber die Nacht überfällt rasch die mithumpelnden leidtragenden Bettler, und sie irren in der kalten Dämmerung und im Tanze des Schneegestöbers mit dem Sarge in den Dünen umher und finden den Kirchhof nicht, wo die Verfemten verscharrt werden. Und der Schnee fällt und der Nordwind schneidet mit scharfen Messern in die Haut. Das frierende Bettelgefolge zieht mit dem Sarge langsam weiter durch Schneewehen und Nachtstürme. Und je tiefer man von dem Schneepelz eingemummt wird, desto gefährlicher wird der Weg. Und endlich sinkt einer

nach dem andern todmüde und krummgefroren mitten in der Schneewüstenei nieder. Jetzt überläßt man dem alten Gaul die Führung, und die Bettler folgen dem verfluchten Karren, auf dem der Sarg des Doktor Magius steht, über den der Schnee sich wie ein sanftes Totenlaken gebreitet hat. Die Luft wird kälter und schwärzer, die totgeweihten Menschen brechen zusammen. Plötzlich stockt der ganze gespenstische Zug ... sinkt nieder in den Schnee ... einer nach dem andern ergiebt sich ... und schläft in den Tod hinüber. Die alte Schindmähre ist das letzte Lebewesen, das niederfällt. Es hustet müde und schreit ein paarmal verzweifelt auf. „Dann lag auch das Pferd still. Alle lagen still, während der blasse Wintertag langsam dämmerte."

Krag liebt solche schrecknisbergenden Bilder und solche von Gott und Welt verlassenen Menschen, die leise, wie verängstigte Schatten durchs Leben huschen. Oder die sich mit wilder Hoffnung nach Glück sehnen, ohne es jemals erreichen zu können. Er liebt die „Nachtschatten aus der Weltstadt", geheimnisvolle, phantastische Gestalten, von denen er gleich mehrere in dem Buche „Tubal, der Friedlose" darstellt.

Es sind Ahasvere und Verirrte, denen der Dichter hier nachspürt. Er bringt Nachricht aus den Winkeln und Höhlen der Großstadt, aus ihren Cafés und Variétés, ihren tollen Vergnügungsorten. Man sieht diesen „Stefan Jörn" und geht mit ihm in den

schlaflosen hellen Nächten ruhlos straßab, straßauf. Man durchlebt mit ihm seine große Liebe, die ihn so stark macht und so elend, die seine Jugend erfüllt und erstickt und die seinen Augen jenen starren, suchenden Ausdruck gibt. In Callots Manier ist das furchtbare Nachtstück „Das Rattenmädchen" geschrieben; eine Impression voll düsterer Schwere und unheimlicher Farbe. Das ist das Feine an der künstlerischen Technik Krags, daß er Menschen und Dinge nie schildert, sondern daß er sie ganz in unser Gefühl eingehen läßt. Und darin hat er eine so große Macht, daß man krank wird, wenn seine Helden krank werden und daß man die Trostlosigkeit des Daseins mit der gleichen niederdrückenden Wucht empfindet, wie die von ihm dargestellten Menschen sie empfinden. Die Dinge sind von ihm innerlich geschaut und zum Erlebnis geworden. Er hat die witternde Empfänglichkeit für kaum merkbare seelische Vorgänge, die er mit einer herzaufwühlenden Gewalt zum Ausdruck bringt. Ohne psychologische Zerfaserungen vorzunehmen, läßt er uns die psychischen Klimate seiner Menschen empfinden. Und diese Menschen stehen in einer gottesmächtigen Natur, ganz eins mit der Natur und meist stumm wie sie; stehen da wie die dräuenden Felsen Böcklins, deren steinerne Antlitze einen Gram spiegeln, der unaussprechlich groß ist und ewig.

Selma Lagerlöf

Es liegt etwas Armseliges in unserer Kritik. Wir gehen von der Voraussetzung aus, daß es nur ganz wenige große Menschen gebe, alle übrigen aber klein seien; es gibt nur einen Homer, einen Shakespeare, einen Goethe — sagen wir. Liegt das aber nicht am Leser allein? Sollte nicht irgendein anderer Mensch ebensolche göttlichen Möglichkeiten in sich tragen wie Shakespeare und Goethe?

Sei rein gestimmt, von einem großen Gefühl durchströmt, und du findest in Goethe keinen Gott, sondern nur den Dolmetsch deiner gegenwärtigen Empfindungen. Bist du ein guter, ein künstlerisch gebildeter Leser, so wirst du das Buch zu einem guten machen. Du machst Shakespeare erst groß, und du versetzest Homer in den Olymp. Du borgst dem Buche deine eigenen Gedanken und füllst die Lücken aus, die der Dichter zurückgelassen hat. Aber du weißt nicht, daß du gibst und borgst. Du stehst plötzlich mit dem Dichter auf dem Freundschaftsfuße, und du bist fest davon überzeugt, daß er da und dort eine Bemerkung macht, die jedem anderen Leser verborgen bleiben wird und nur für dich allein bestimmt ist. Ah, sagst du, hier meint der Dichter *mich*, mich allein! Und du fragst dich verwundert: Wieso kennt mich der Dichter so genau?

Es kommt immer auf das an, was du beim Lesen eines Buches fühlst. Es muß nicht immer ein Werther sein, der die Menschen zu Dutzenden in den Tod jagt; es kann auch die unglückliche Grafentochter des letzten Schundromanes sein, die einer geistig tieferen Volksschicht mit ebensolcher Stärke die Köpfe verwirrt. Wir lachen darüber; unsere Dienstmagd lacht über uns. Wir nennen Fabel und Sprache der Kolportageromane verlogen und gemein und sind von Goethes Iphigenie entzückt; aber die Menge teilt weder unsern Geschmack noch unsere Ansicht. Schon daß Menschen in Versen sprechen, hält sie für eine Verlogenheit, und sie kommt darin sogar dem großen Stendhal nahe, der gelegentlich einmal — ich glaube in seinen „Aphorismen" — sagt, Verse im Drama anzuwenden, wäre ein Rest von Barbarei.

Wenn wir, die das ganze Jahr zwischen Büchern und Steinwänden zubringen, hinausgehen ins Freie und berauscht sind von den Wundern des Waldes, so werden wir sicher bald einem Bauer begegnen, dem das alles nichts weiter ist als Holz, das den Winter über seinen Herd heizen wird. Was mir die Seele ausfüllt, ist für den andern nnr eine Magenfrage.

Es wird vielen Lesern mit Selma Lagerlöf so ergehen. Sie ist von allen Dichtern des Nordens die sonderbarste Erscheinung. Visionär wie ein Prophet, unwahr und wahr wie Böcklin, rätselvoll wie

eine Sphinx, kindlich wie Mignon und ebenso seltsam, wild wie eine Hexe und vertraulich wie ein altes Großmütterchen. Man weiß nicht recht, schreibt sie für unsere Kinder oder für uns. Erzählt sie Märchen in einer neuen Form, oder sind ihr die Märchen und Sagen nur Mittel, um moderne Tendenzen und Forderungen einzukleiden. Dies ist gewiß: Kritisch ist man anfangs voreingenommen gegen sie. Der Verstand erhebt gegen dieses enfant terrible der nordischen Dichtung Protest über Protest; man macht Vorbehalte, ist skeptisch, und am Ende hat man sich doch gefangen gegeben und glaubt der Dichterin aufs Wort das Unglaublichste, glaubt ihr mit derselben Kraft, wie man einstens der Mutter glaubte, die dem Kinde am dunklen Herdfeuer ruhmvolle Sagen erzählte.

Diese Frau hat eine mächtige Gewalt über mein Gemüt. Sie hypnotisiert mich gleichsam, um mich in der Hypnose zu verjüngen und dann mit mir zu sprechen, wie man vielleicht mit einem Kinde spricht. Und obwohl sich viel Unglaube und Zynismus, die Hefe der Erfahrung und der Bodensatz des bitteren Lebens in mir angesammelt haben, glaube ich ihr und widerstrebe nicht ihren Versuchen, mich gut zu machen und fromm, barmherzig und gerecht. Sie schenkt mir mein kindliches Herz wieder, und dies ist das beste, was ich ihr nachsagen kann. Und wenn sie fühlt, daß ich wieder Kind geworden bin, dann spielt sie auf

meiner Seele, wie Onkel Lilijecrona auf seiner Geige oder wie Ruster auf seiner Flöte.

Ein frommgläubiger Legendenton, verquickt mit einem gewissen schwermütigen, stillen Humor, machen den eigenartigen Reiz ihrer Dichtungen aus. Es ist wenig wirkliche Sonne in ihren Büchern, wenngleich viel sonniges Gemütsleben. Sie wählt mit Vorliebe die purpurnen Nächte voller Erscheinungen und Abenteuer, die dunklen Geschicke, die trauererfüllten Leidenschaften der verirrten Herzen. Ihre Bücher sind voll zeitloser Romantik. Die meisten ihrer Stoffe sind in den Anfang des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts verlegt; in Wirklichkeit aber haben sie sich nie und nirgends begeben. „Ihr Kinder später Zeiten!" redet sie den Leser einmal an. „Ich habe nichts Neues zu erzählen; nur das, was alt und beinahe vergessen ist. Nur Märchen habe ich aus dem Kinderzimmer."

Wir werden sehen, daß die Dichterin darin recht hat, und daß sie mit diesen Worten ein Geständnis ablegt, das für ihre Charakteristik von höchstem Werte ist.

„Wunder des Antichrist!" ist ihr erstes Opus betitelt, und ich finde es herzlich schlecht. Eine Verirrung und Verwirrung der Begriffe herrscht darin, die die Lektüre zu einer Qual machen. Der spröde Stoff erscheint rissig und morsch; er zerbröckelt ihr unter den Händen; sie hat ihn unkünstlerisch und uneinheitlich behandelt. Sie ist

ihm noch nicht gewachsen, und es fehlt ihm die dichterische Weihe. Tausend Fäden werden geknüpft und fallen gelassen. Die Erzählung ist mit Wundern gespickt, an die wir nicht glauben, und geschwängert von einer widerspruchsvollen, grotesken Phantastik, die auf die Dauer öde wirkt. Dazu kommt noch das religiöse Element, das reinigen und heilen soll; aber es verwundet mehr. Der Strom der Erzählung verliert sich in einer Reihe von Rinnsalen, die viel Trübes und Mystisches mit sich führen. All diese schlecht ersonnenen Wunder bilden ein Sphäre, in der auch das rein Zufällige märchenhaft erscheinen kann. Gegen Märchen läßt sich freilich nicht streiten. Das Märchen ist allezeit bereit, über technische Mängel und logische Unmöglichkeiten hinwegzuhelfen. Man kann im Märchen die ganze Welt auf den Kopf stellen, die Kühe fliegen und die Flüsse rückwärts fließen lassen. Man kann im Märchen auch den mechanischen Kräften und Naturgesetzen Hohn sprechen. Vernunft und Logik sind geradezu die Feinde des Märchens; aber indem man Unsinn auf Unsinn häuft und bei all und jeder dichterischen oder technischen Schwierigkeit sich mittels eines Zaubermantels aus der Affäre zieht, hat man noch keine Märchen gedichtet. Kindlichkeit darf nicht gleichbedeutend sein mit Mangel an Geist und Bewußtheit. Denn auch das Kind versteht instinktiv zu unterscheiden, ob man es für voll nimmt, oder ob der Dichter glaubt, er sei noch

weise genug, wenn er dem Kinde einrede, die Würste wüchsen auf den Bäumen, und im Märchen sei dreimal drei immer elf. Denn auch die Märchendichtung hat ihre Gesetze — die Hölle selbst hat ihre Rechte! — aber das Märchen ist nur dann wertvoll, wenn das Kind der darin enthaltenen Logik zu folgen, und wenn es an sie zu glauben vermag. Aber gar noch Märchen für Erwachsene! Es scheitert in der Regel daran, daß der Dichter nicht Kraft genug besitzt, ehe er zu erzählen beginnt, meine fünf Sinne zu benebeln, so daß ich ihm nachher alles glaube, wie etwa Faust erst durch den Zaubersaft der Hexenküche benebelt wird, damit er in jedem Weibe Helenen sehe. Und selbst den Trank verträgt Faust erst, nachdem die Hexe ihren Hokuspokus gemacht und seinen Kopf durch ihre Sibyllensprüche benebelt hat. Goethe bereitet übrigens sehr lang und fein darauf vor, daß ich ihm später den Teufel und die Verbindung mit Faust glaube. An die „Wunder des Antichrist" glaube ich jedoch nie und nimmer. Es ist eine gesuchte, poetisch nicht stichhaltige Symbolisierung des Antichristentums, unter dem Lagerlöf den Sozialismus versteht, dargestellt durch völlig unkünstlerische und unmögliche Mittel. Trotzdem wird man schon hier das Gefühl nicht los, daß das alles eine Dichterin erzählt, die bereits über eine ureigene und originelle Note verfügt, die jedoch erst im Roman „Gösta Berling" ausgespielt wird.

„Gösta Berling“ gehört der Weltliteratur an. Die ganze düsterwilde Kraft der nordischen Mythologie offenbart sich hier. Auch dies ist ein Buch, in dem Wunder genug geschehen; aber wenn die Dichterin uns hier einmal treuherzig anspricht: „Ihr Kinder später Zeiten! Ich verlange ja nicht, daß jemand diese alten Geschichten glauben soll,“ so kann man ihr ehrlich entgegenhalten, daß sie diese alten Geschichten vermöge ihrer Kunst, die hier auf der Höhe steht, glaubhaft dargestellt hat. Man glaubt ihr diesen Gösta Berling, diesen prächtigen Don Juan, den Haupthelden des Kavalierhauses mit den zwölf sonderbaren Insassen, der zum Leben verurteilt ist und anderer Leben vernichtet. Wie ein Hymnus auf die Zwölf, die den Gipfel des Olymp regieren, wie die Sage von Karl dem Großen und seinen Paladinen, wie eine halb vergessene Legende schmeichelt sich dieses freskenhafte Epos in die Phantasie ein. Nur wer genau zusieht, bemerkt die Kunstgriffe der Erzählerin, bemerkt diese sonderbare innige Mischung von Realistik und Phantastik, von Sagenhaftem und persönlicher Dichtung. Ihr Sinn ist auf das Realistische und Praktische gerichtet, aber sobald sie die Feder ansetzt, wird sie phantastisch und romantisch. Mit virtuoser Selbstverständlichkeit verwebt sie Alltägliches mit Märchenhaftem. Wenn das reale Leben und Wissen nicht mehr ausreicht, irgendeinen Vorgang möglich zu machen, so ruft sie eilends alle guten und bösen Geister zu Hilfe, und

ihr Wille geschieht. Dies ist ihre Stärke, aber auch ihre Schwäche. Ihr Temperament reißt sie oft fort, und wenn sie sich in eine Sackgasse verrannt hat und der Held nun eigentlich — wie es der Fluß der Erzählung erheischt — auf Ekeby sein sollte, während er noch immer in Berga weilt (Gösta Berling I), oder in Jerusalem, während er in Jaffa sein sollte (Jerusalem II), flugs setzt man den Helden auf den Rücken des Märchenrosses oder auf den Hexenbesen oder hüllt ihn in einen Zaubermantel, der ihn im Nu durch die Lüfte trägt. Es wimmelt in der Luft von Geistern; alle sind sie Lagerlöf dienstbar. Selbst der König der Träume ist ihr Vasall und muß am lichten Tage Böses zu Gutem lenken (Herrenhofsage). Und das alles geschieht mit einer suggestiv wirkenden Selbstverständlichkeit und wird mit einer Energie und einem Ernst vorgetragen, daß man sich vollkommen gefangen gibt und von all dem seltsamen Zauber überzeugt ist. Höhere Mächte sind überall und immer bei ihr im Spiel, und wenn das ganze Geisterreich nicht mehr genügt, wird am Ende mit Erfolg an den lieben Gott selber apelliert. Daß es dann kein Deus ex machina ist, dies eben ist das Wunder der Lagerlöfschen Erzählungskunst. Und so sehr doch die Phantasie Allherrscherin ist im Reiche Lagerlöfs, ist doch gerade ihr originellstes Buch, „Gösta Berling“, ein Werk der Phantasie gegen die Phantasie. Seine tiefere poetische Tendenz liegt eben darin, die verheerende Wir-

kung der Phantasie darzustellen, sobald sie Herrin und Gebieterin des Menschen ist.

„Gösta Berling“ ist nicht im eigentlichen Sinne ein Roman, sondern eine Sammlung von Erzählungen aus dem alten Wermland, in denen die zwölf Kavaliere die Hauptrolle spielen, deren Chorführer Gösta Berling ist. Wie wenig diese Erzählungen innerlich zusammenhängen, kündet allein der Umstand, daß Selma Lagerlöf die Helden der Gösta Berling-Sage noch in anderen Geschichten besungen (Ein Weihnachtsgast. Eine Geschichte aus Holstenös), aber in den „Gösta Berling“ aufzunehmen nicht für gut befunden hat. Selma Lagerlöf schildert Gösta als einen strahlend schönen genialen Dichter — freilich einen latenten Dichter, der mehr Gedichte erlebt hat, als andere geschrieben haben — dessen Schönheit nur der schönsten griechischen Statue vergleichbar ist. Die Dichterin ist, wie alle Frauen ihres Buches, selber verliebt in ihren Helden. Und die anderen Kavaliere, das sind „keine Eintagsfliegen, keine Modehelden, sondern Männer, mutige Männer, deren Ruf erst spät in Wermland ersterben wird, starke Männer!“ Den Eindruck hat der Leser allerdings nicht; man ist eher geneigt, sie für liebenswürdige Schmarotzer zu halten und die andere Schilderung zu unterschreiben, die Lagerlöf von ihnen gibt: „Keine dürren Pergamente, keine zugeschnürten Geldbeutel, sondern arme Männer, sorglose Männer, Kavaliere vom Morgen bis zum Abend.“ Es sind

in der Tat naive, abergläubische Naturen, mit einem Zug ins Groteske; Zechbrüder, deren Leben auf Ekeby eine Kette von Festen darstellt; irrende Ritter mit verhaltener Willenskraft, die ins Abenteuerliche strebt; Don Quixotes mit einer Leidenschaft für vage Ideale und Unmöglichkeiten. Wie Fremdlinge staunen wir sie an.

Das Buch zeigt eine hohe Darstellungskunst und einen ganz originellen Stil. Man will herausgefunden haben, daß Lagerlöf vieles von Shakespeare habe, daß sie, wie Shakespeare, Gestalten male, die „nicht unwirklich, aber überwirklich" sind, die sich zu Symbolen auswachsen und etwas primitiv Großartiges haben. Jedoch man mißt nicht Kinder an Giganten. Und die Lagerlöf ist ein Kind. Aber trotzdem und vielleicht gerade dank ihrer Naivität ist sie packend und unwiderstehlich. Der Romantiker und der Naturalist kommen gleicherweise auf ihre Rechnung. Sie ist ebenso märchenfroh wie lebenswahr, und die Darstellung hat tatsächlich etwas von der lebhaften Phantasie eines Kindes. Man fühlt, daß die Erzählungen nachts bei der Lampe geschrieben sind, wenn alles ringsumher still geworden ist und die Nacht ihre raunenden Stimmen auszuschicken beginnt. „Der Himmel" — lautet eine hübsche Stelle, wo die Dichterin sich selbst bei der Niederschrift des Romans unterbricht — „der Himmel wölbt sich finster über den langgestreckten Bergen, und ich, die ich jetzt alt bin und klug sein sollte, ich

fühle dasselbe Gruseln mir am Rückgrat herabrieseln wie damals, als ich diese Geschichte zum ersten Male hörte, und ich muß jeden Augenblick die Augen von der Arbeit erheben, um nachzusehen, ob sich jemand in der Ecke versteckt hat; ich muß auf den Balkon hinaus, um zu sehen, ob nicht ein schwarzer Kopf über das Gitterwerk guckt. Er verläßt mich nie, dieser Schrecken, den die alten Geschichten wachrufen, wenn die Nacht finster und die Einsamkeit tief ist, und er gewinnt eine solche Übermacht, daß ich in mein Bett krieche und die Decke über den Kopf ziehen muß."

Mit beiden Füßen steht diese Dichterin in der Romantik; sie verschwindet nie hinter ihren Gestalten; sie kann vielmehr nicht oft und nicht eindringlich genug ihr Mitleid oder ihre Bewunderung ausdrücken. Sie unterbricht ihre Helden, apostrophiert sie mitten in der Darstellung, überhäuft sie mit ihrer persönlichen Teilnahme und gibt die Erzählung oft als persönliches Erlebnis und als die Chronik eines Freundes aus. Wir vergessen nie, daß hinter der Erzählung eine Erzählerin steht und daß ihr ein Herz im Busen schlägt und daß sie einen klaren Verstand hat. Nur der Stil unseres Wilhelm Raabe kommt dem ihren nahe, und zwar so sehr, daß ein Uneingeweihter durcheinandergebrachte Stilproben der beiden nicht mehr entwirren könnte. Hier ein Beispiel:

„O was schwatzt der schwarze Fluß in der schwarzen Nacht? Freilich nur bruchstückartig

ist, was er erzählt, aber er erzählt gut. Wenn ich mich aus seinem Banne herausgerettet habe in den Lichtkreis meiner kleinen Lampe und aneinanderreihe, wie ich es vermag, was ich hörte unter den Weiden, so schaue ich oft genug scheu über die Schulter, und die Schatten in den Winkeln erschrecken mich und mein eigener Schatten mir zur Seite an der Wand, der so höhnisch nickte. Dann schwöre ich es wohl ab, wieder hinaus zu gehen zu dem fließenden Wasser; aber — aber — wer kann es wenden? Dem Zauber bin ich verfallen, und das, was ihr leset auf diesen Blättern, ist eine Folge von dem Zauber, einem bösen, bösen Zauber."

Das mutet an, als sei es von Selma Lagerlöf, ist aber von Raabe.

Versagt der Leser auch ihren Gestalten Mitleid und Bewunderung, so wird ihnen von der Dichterin selber beides in reichlichem Maße zuteil: „Ach, war das nicht schrecklich! Entsetzen erfaßt mich, während ich dies erzähle ... Ach Gott! So allein mitten in der steifgefrorenen Welt bleiben zu müssen! Ach, daß ein solcher Jammer über einen solchen Menschen hereinbrechen kann, der eben noch so hochstand! Ach, es gehört nicht viel dazu, um in das tiefste Elend gestürzt zu werden! Muß uns nicht bange werden vor dem Leben?" usw. Es wäre freilich besser, die Dichterin ließe uns das empfinden, anstatt daß sie es uns erst sagt.

Aber wer mag entscheiden, ob sie in naiver Objektivität schafft oder in raffiniertester Subjektivität? Welcher andere Dichter wird es wagen, sich so naiv vor seine Personen zu stellen und solche persönlichen Bemerkungen zu machen? Allein mit diesen geringen und kindlichen Mitteln vermag sie doch sehr viel Stimmung zu erzeugen. Sie beginnt ein Kapitel: „Ah, still! Um Gottes willen still! St! Es summt über meinem Kopfe. Das muß eine Biene sein, die geflogen kommt. Aber nein. So sei doch nur still! Welch ein Duft! So wahr ich lebe, sind das nicht Levkoyen und Lavendel und Flieder und Narzissen?“ Auf diese Weise weckt sie im Leser leise und unmerklich die Stimmung, auf welche die nun folgende Erzählung abgetönt ist oder besser, so stellt sie den Leser mitten in die Erzählung hinein. In die Erzählung, jedoch in die menschliche Seele führt sie den Leser nie.

Um die Psychologie ist es in der Tat bei Selma Lagerlöf sehr schlecht bestellt. Wo sie von der Liebe Göstas zu einer jungen Gräfin spricht, sagt sie einmal: „Es liegt so nahe, zu glauben, daß diese jungen Menschenkinder eine warme Liebe zueinander hegen, aber wer kann das sicher wissen? In abgerissenen, einzelnen Stücken ist das strahlende Märchen ihres Lebens bis zu mir gelangt. Ich weiß ja nichts, so gut wie nichts von dem, was in ihrer innersten Seele wohnte. Was kann ich von den Beweggründen zu ihren Handlungen

sagen?" Diese Stelle ist nicht nur höchst charakteristisch, sie ist zugleich auch ein unbewußtes Geständnis. Die Dichterin gibt wirklich nur die Bruchstücke der Sagen, die ihr die Amme oder die Großmutter am flackernden Herdfeuer erzählt hat. Sie ergänzt nicht, rekonstruiert nicht und steigt nicht hinab in die Seelenschächte, um das verborgene Gold heraufzuholen.

Das geschieht eher in ihrer nächsten großen Erzählung „Jerusalem", obwohl sie auch hier ihre Helden, die starken Ingmarssöhne, gern mit Legenden umkleidet, und obwohl auch hier okkultistische und telepathische Erscheinungen wieder einen breiten, zu breiten Raum einnehmen; aber es ist trotzdem ein seelenvolles, machtvolles Buch, durch das ein großer ethischer Zug geht. Der Stil ist schlicht und eigen, zuweilen balladenhaft und an manchen Stellen sogar von symphonischer Größe und Fülle. Die Dichterin ist hier klar und tief, ein lebendiger Born quellender Schönheit. Ihre Menschen — nahe Verwandte der Björnsonschen Männer — die nur dann reden, wenn drängende Seelenströmungen ihnen die Zunge lösen, sind karg und hart wie die Natur, die sie umgibt. Es sind keine Individuen, sondern Typen.

Es ist schwer, in wenigen Worten eine zusammenhängende Fabel aus der 750 Seiten umfassenden Dichtung „Jerusalem" herauszukristallisieren, denn es herrscht hier, wie in den übrigen Dichtungen der Lagerlöf, ein Mangel an Übersichtlichkeit,

worunter die Komposition sogar stark leidet, und man wird in einen Wirrwarr von vielleicht fünfzig überflüssigen Personen verstrickt, die die Hauptgestalten, diese kräftigen Tannen, wie Efeu umranken und beinahe erdrücken.

In ein schwedisches darlekarlisches Dorf kommt nach langer Abwesenheit ein religiös-fanatisierter Landsmann — Hellgum — zurück, der sich in Amerika der Sekte der Gordonisten angeschlossen hat und mit ihr nach Jerusalem ausgewandert ist. Er ist nach Dalarne gekommen, um Anhänger für die neue Religion zu werben, und da er ein heiliger Mann ist, Blinde sehend und Lahme gehend macht, oder kurz und modern ausgedrückt, da er eine starke suggestive, ja hypnotisierende Gewalt ausübt, gewinnt er sehr bald das halbe Dorf für sich. Mit heiligen Klängen lockt er die langansässigen Darlekarler von Haus und Feld fort, hin zu dem fernen, geheimnisvollen Wunderlande der Pyramiden — die Ferne ist immer geheimnisvoll! — nach Jerusalem, wo Jesus gewandelt und gelitten. Sie hören Gottes Stimme, die sie nach Jerusalem ruft, unsichtbare Choräle brausen, Geisterstimmen ertönen, ja, die ganze Hölle wird losgelassen, um die Darlekarler zur Gottesfurcht und Frömmigkeit zu bekehren. In Jerusalem werden sie mit willkommenen Armen in die Sekte der Gordonisten aufgenommen, die außerhalb der Stadt ein großes Kolonistenhaus bewohnen. Lagerlöf zeichnet das Jerusalem der Gegenwart, Jerusalem mit

graubraunen Mauern und häßlichen grauen Häusermassen; mit engen, schwülen, stickigen Straßen, die von Bettlern und verstümmelten Aussätzigen belagert werden; mit stinkenden Straßen voller Misthaufen, auf denen ekle magere Hunde herumschnuppern; das moderne Jerusalem, wo die heilige Grabeskirche zwischen Mietskasernen eingepfercht steht. Und die Felder, das sind unfruchtbare, verbrannte, mit Schutt und Kehricht bedeckte Wüsteneien. Aber über diese arme, verarmte Stadt breitet die Dichterin den goldenen Glanz der Vergangenheit. Noch erschauern die Steine von den Wundern und Mysterien des göttlichen Menschen. Das geheimnisvolle Weben der heißen Augustnächte wird uns offenbart; wir erleben die Verzückungen der Erweckten, die Visionen der Fanatisierten, die Ekstasen der Hellsehenden. Dies ist nicht das goldene Jerusalem, von dem die Darlekarler träumten. Der Durst macht sie wahnsinnig und der Tod reißt Lücken in ihre Reihen. Vom Fieber und Heimweh verzehrt, sehen sie dem Verderben ins Auge, und die gordonistische Gemeinde will sie endlich in ihre Heimat zurückschicken. Aber Karin, die alte Ingmarstochter spricht: „Gottes Stimme hat uns berufen, hierher nach Jerusalem zu ziehen. Hat nun jemand Gottes Stimme gehört, die befohlen hätte, daß wir von hier wegziehen sollen?"

Ich glaube, Selma Lagerlöf beantwortet die Frage durch Ingmar Ingmarsohn, den Hofhalter,

der, von Gewissensbissen getrieben, eines Tages Dalarne verläßt und nach Jerusalem zu den Kolonisten kommt. Zag, leise und demütig, tritt Ingmar Ingmarsohn herein und bleibt mit gesenktem Kopf im Rahmen der Tür stehen, um den Gottesdienst nicht zu stören. Aber schon hat man den Gast erkannt. Die Frauen fühlen plötzlich, wie ihnen das Blut ins Gesicht steigt, die Männer beginnen lauter und stärker zu singen. Und nun erhebt sich erst einer von seinem Sitz und dann mehrere, bis endlich alle stehend weitersingen. „Aber der Gesang wurde auf einmal lauter, wie ein Feuer, das, von einem Windstoß angefacht, plötzlich hell auflodert. Die vier Ingmarstöchter, die alle schöne Stimmen hatten, übernahmen die Leitung, und die Töne erklangen in Jubel und Kraft wie noch nie zuvor. Und die Amerikaner schauten verwundert auf die Leute von Dalarne, denn, ihnen selbst vielleicht unbewußt, hatten alle schwedisch gesungen."

Das will sagen, daß das Heimatsgefühl und die Heimatssehnsucht bei den Darlekarlern mit Urgewalt durchbricht, und daß ihre Bodenliebe stark ist wie ein Naturtrieb.

Die Fabel, die von einer Unzahl unendlich feiner Nebenepisoden umschmückt ist und eigentlich mehr eine Bildergalerie als ein Gesamtbild gibt, weist eine Reihe Naturszenen auf, die zu dem Größten gehören, das dichterische Darstellungskraft geschaffen hat. Diese Fabel ist um keines anderen Zweckes willen gewählt, als um der Heimat

einen Hymnus zu singen. Die Entstehung und Gründung der neuen Religion in Jerusalem, die die ganze Erzählung umspannt, ist im Grunde gar nicht das, worauf die Dichterin den Hauptakzent legt, wenngleich es auch so scheinen will. Man könnte die Tendenz des Buches vielmehr dahin formulieren, daß der Mensch, der in seinem heimatlichen Boden wurzelt, durch keine Gewalt von ihm losgerissen werden kann, es sei denn, daß man ihn selbst innerlich zerreißt. Man kann Palmen nicht nach Grönland verpflanzen und Tannen gedeihen nicht im Wüstensande. Und wenn der Mensch — wie Timäus versichert — ein Baum ist, wird er verdorren, wenn er nicht in der Mutter Erde wachsen kann. Wer in tiefer Drangsal Gott anruft, will Selma Lagerlöf wohl sagen, wird von ihm auch in Dalarne gehört werden; er braucht nicht um dessentwillen mit Sack und Pack extra nach Jerusalem zu reisen. Und darum verurteilt Lagerlöf stillschweigend auch die Lehre Hellgums als eine Irrlehre, wenngleich er ein Gesandter Gottes zu sein scheint, der Wunder wirkt. Sie schätzt die heimatliche Scholle höher ein.

Es gibt in „Gösta Berling“ kaum ein stärkeres Kapitel als das, wo der Schmerz der Majorin von Ekeby geschildert wird, die ihren Hof verlassen muß, oder als jenes, „Die Auktion auf Björne“ betitelte, wo die Qual dargestellt wird, die die gute Frau Gustava erleidet, als ihr Gatte Melchior Sinclaire ihr Hab und Gut versteigern läßt oder endlich

als jene Erzählung (Das Hünengrab), in der Jofried Tönne, um zu sühnen, fortan die Hütte meiden soll, in der er Glück und Leid erfahren. Wie denn überhaupt in der ganzen nordischen Literatur die Versteigerung des heimatlichen Besitztums immer zu den stärksten Kapiteln gehört, und zu jenen Kapiteln, die offenbar jeder nordische Dichter einmal geschrieben haben muß, so wie jeder Dichter auch einmal ein Liebeslied gesungen hat.

Auch in „Jerusalem" ist „Die Auktion" für mein Empfinden wiederum eines der großartigsten Kapitel des Buches. Der Ingmarshof, der sich seit Urgeschlecht von Sohn auf Sohn forterbte, und in dem jedes Stück fast als geheiligt angesehen wird, soll versteigert werden. Der Erbe steht dabei, und er würde sicherlich innerlich verbluten, wenn er sich nicht im letzten Moment entschlösse, durch eine Geldheirat das Gehöft und den alten Glanz zu retten. Wenn Ingmar aber seine Geliebte aufgibt, um den Hof zu erhalten, so geschieht es nicht aus Habgier. Er bringt nur der Größe und dem Ruhm seines Geschlechts ein Opfer, das er seinen Ahnen, die im Himmel einen Ehrenplatz einnehmen, bringen zu müssen glaubt. Sie sind so verwachsen mit ihrem Gut, daß es falsch wäre, zu sagen, den Ingmarsöhnen gehöre ein Hof; es gibt vielmehr in Dalarne einen Hof, dem die Ingmarsöhne gehören.

Dieser starke Hang zum angeerbten Besitz bildet auch die Angel, um den sich der tragische Konflikt

in ihrer nächsten Erzählung „Eine Herrenhofsage“ dreht. Der Student Gunnar Hede empfindet beinahe mit Schrecken, wie er sein altes Gut Munkhyttan liebt. Es ist wie ein Bann. Nichts von allem, keinen Stein könnte er entbehren, wollte er glücklich sein. Mutter und Braut beschwören ihn, den verschuldeten Hof zu verkaufen; aber er kann nicht leben ohne den Hof, ebenso wie er ohne seine Geige nicht denken könnte. Er opfert sich lieber auf für seinen Besitz. Er hängt das Studium an den Nagel, zieht Bauernkleider an, kauft Waren und beginnt als Handelsmann durchs Land zu ziehen. Er ist überzeugt, in ein paar Jahren soviel zu verdienen, um die Schulden zu bezahlen, Munkhyttan retten und seine Braut heimführen zu können. Er erleidet aber in seinem Geschäft Verlust. Er hat eine große Herde Geißen gekauft, wohl ein paar hundert Stück, die ihm alle bei dem Transport durch den Zehnmeilenwald verhungern und erfrieren. Die Tiere sehen ihn mit ihren großen Augen schmerzvoll an, als wollten sie die Schuld ihres Todes auf ihn schieben. Er hört ihr klägliches, anklagendes Schreien, sieht, wie eine Ziege nach der anderen am Wege niedersinkt, und wie der Schnee über die toten Tierkörper hinfegt und sie zudeckt, kleine Hügel bildend, aus denen Hörner und Hufe hervorragen. Darüber wird er fast verrückt. Als die Braut nun von dem bäuerischen, verarmten Handelsmann auch nichts mehr wissen will, umnachtet sich sein Verstand. Er sieht künftig

in jedem Tiere eine Geiß, fürchtet sich vor Pferden, Kühen und Hunden, die er alle für verzauberte Geißen hält, und macht vor jedem Tiere einen Knix; man gibt ihm darum den Namen „Geißbock“. Soviel Vernunft besitzt er aber noch, daß er seinen Handel auch noch fernerhin betreiben kann. Er macht sogar noch bessere Geschäfte als die anderen, denn es bereitet den Leuten Spaß, Scherz mit dem „Geißbock“ zu treiben. Man neckt und plagt ihn zwar, aber das ist gut für ihn, sagt Selma Lagerlöf, um uns an das vergeltende Schicksal zu mahnen; das ist gut für ihn, da er so gern reich werden wollte. Nach einigen Jahren hat er wirklich soviel erworben, daß er alle Schulden zahlen und auf seinem Hof ein sorgenfreies Leben führen könnte. Aber das begreift er nun nicht mehr. Stumpfsinnig zieht er von Hof zu Hof und weiß nicht mehr, welchem Stand er eigentlich angehört. Die Liebe eines hellseherischen Mädchens, das der Goetheschen Mignon nachgezeichnet ist, rettet ihn endlich und erlöst ihn aus seiner geistigen Nacht.

Dieser Stoff muß übrigens eine große Anziehungskraft auf die Dichterin ausgeübt haben, denn sie hat ihn schon früher einmal in der Erzählung „Peter Nord und Frau Fastenzeit“ behandelt. Ich nehme jedenfalls an, daß diese Erzählung zeitlich vor der Herrenhofsage entstanden ist. Der Stoff hier wie dort ganz märchenhaft, sagendurchwoben. Beide Male stellt Lagerlöf lieber

die Erlebnisse des Helden dar, als daß sie sein Seelenleben beleuchtet. Auch in diesen Erzählungen steht die Psychologie auf schwachen Füßen. Die Dichterin lebt mit ihren Personen, aber nicht in ihnen und im entscheidenden Augenblick, wo wir Intimeres etwa aus der hypnotisierten somnambulen Seele Mignons, aus der wahnumflorten Gunnar Hedes oder Peter Nords zu erfahren hoffen, verläßt Lagerlöf sie vollständig, oder sie speist uns wieder ab mit Traumgeschichten und Halluzinationen, mit psychiatrischen, aber nicht psychologischen Dingen, wo jeder künstlerische Zwang aufgehoben ist und alles Naturgemäße beliebig vermieden werden kann. Ob die Fälle, psychiatrisch betrachtet, wie sie hier dargestellt werden, übrigens auch nur wahrscheinlich sind, mag auf sich beruhen; es ist jedenfalls des Anormalen und Krankhaften etwas zu viel auf die Liebenden gehäuft, so daß man am Ende die Ehe zwischen diesen psychisch schwer Belasteten, zwischen diesen Irren und Hektischen kaum für wünschenswert erachtet. Freilich nicht vom künstlerischen Standpunkte aus; aber jeder andere nordische Dichter hätte sich doch vorher ernstlich gefragt, ob die Liebe allein wirklich die Wunderkraft besitzt, die allerschwersten Psychosen und eine Schwindsucht im letzten Stadium zu heilen. In Lagerlöfs Wunderland der Sage ist freilich auch dies möglich. Eine realistische Betrachtungsweise der Dinge liegt ihr nicht.

Die „Herrenhofsage“ muß aber als die reifste ihrer Gaben bezeichnet werden und als die bestkomponierte; sie ist frei von jeder Manier, die dem „Gösta Berling“ im Übermaß anhaftet. Die Verfasserin geht hier auch weit ökonomischer mit Ach und Oh, mit empfindsamen Interjektionen und Lyrismen um, an denen in den übrigen Erzählungen wahrlich kein Mangel war.

Stil- und stoffecht ist auch die nächste größere Erzählung „Herrn Arnes Schatz“; (eine frühere Bearbeitung derselben Sage hat den Titel: „Die Rache bleibt nicht aus“); indes hier folge ich der Dichterin nicht mehr. Was sie meiner Bereitwilligkeit zumutet zu glauben, ist nichts Kindliches mehr, sondern Kindisches und im bösen Sinne Komisches. Die Handlung spielt zwar um die Mitte des XVI. Jahrhunderts; aber sollte es möglich sein, daß der liebe Gott — denn auch er greift in die Handlung ein — vor dreihundertundfünfzig Jahren, lange vor der französischen Aufklärungsepoche, schon so machtlos war, daß er all das Unheimliche geschehen lassen konnte, ohne helfen zu können; oder soll man glauben, daß in jener Zeit die Gespenster wirklich so dumm und hilflos waren, wie Arnes ermordetes Enkelkind?

Einige Schotten haben den Pfarrer Arne, seine ganze Familie und das Hausgesinde, eines Schatzes wegen, den er verwahrt, ermordet. Die Mörder werden aber nicht gleich entdeckt. Der Fischer Torarin fährt etwa vierzehn Tage nach dem blutigen

Geschehnis um Mitternacht am verwüsteten Pfarrhof vorüber, wo er von einem der ermordeten Knechte aufgefordert wird, in die Pfarrstube zu kommen. Er tritt ein und findet die Getöteten gerade versammelt, die großen Rat abhalten, was zu tun sei, um die Mörder der irdischen Gerechtigkeit zu überliefern.

„Tritt näher, Torarin (spricht der tote Pfarrer), und laß uns die Neuigkeit vom Thing hören! Hier habe ich jetzt die halbe Nacht gesessen und auf dich gewartet!"

Man stelle sich die Stimmung des Grausens vor, in der der arme Fischer den Toten gegenübersteht, und man wird begreifen, daß er „schlecht und stammelnd" Auskunft gibt. Der Pfarrer hat aber offenbar Mitleid mit dem armen Kerl und erleichtert ihm die Antwort. „Sag mir nur das Wichtigste, Torarin. Sind unsere Mörder gefunden und bestraft worden?"

Ich lasse nunmehr die Dichterin sprechen:

„Nein, Herr Arne", erkühnte sich da Torarin zu antworten. „Eure Mörder liegen auf dem Grunde des Hakefjords. Wie wollt Ihr, daß jemand Rache an ihnen nehme?"

Als Torarin diese Antwort gab, schien in Herrn Arne wieder seine alte Laune zu fahren, und er schlug mit der Hand auf den Tisch. „Was sagst du da, Torarin? Der Amtmann auf Bohus wäre mit seinen Beiständen und Schreibern hier ge-

wesen und hätte Thing gehalten und da hätte ihm niemand sagen können, wo er meine Mörder finden soll?"

„Nein, Herr Arne," antwortete Torarin, „das kann ihm niemand unter den Lebenden sagen."

Herr Arne saß eine Weile mit gerunzelter Stirn und blickte düster vor sich hin. Dann wandte er sich noch einmal an Torarin.

„Ich weiß, daß du mir ergeben bist, Torarin. Kannst du mir sagen, wie ich Rache nehmen soll an meinen Mördern?"

„Ich kann es wohl verstehen, Herr Arne," sagte Torarin, „daß Ihr wünschtet, Euch an jenen zu rächen, die Euch so unsanft des Lebens beraubt haben. Aber es gibt niemand unter uns, die wir auf Gottes grüner Erde wandeln, der Euch da behilflich sein könnte."

Als Herr Arne diese Antwort erhalten hatte, versank er in tiefes Grübeln. Und es entstand ein langes Stillschweigen. Nach einer Weile wagte Torarin sich mit einer Bitte hervor.

„Ich habe nun Euren Wunsch erfüllt, Herr Arne, und Euch gesagt, wie es auf dem Thinge abgelaufen ist. Habt Ihr mich noch etwas zu fragen, oder wollt Ihr mich jetzt ziehen lassen?"

„Du sollst nicht gehen, Torarin," sagte Herr Arne, „ehe du mir nicht noch einmal geantwortet hast, ob keiner der Lebenden uns rächen kann."

„Nicht, wenn alle Männer aus Bohuslän und Norwegen zusammenkämen, um Rache an Euren

Mördern zu nehmen, würden sie imstande sein, sie zu finden", sagte Torarin.

Da sprach Herr Arne: „Wenn die Lebenden uns nicht helfen können, müssen wir uns selber helfen."

Atmet der Leser nicht auf und sagt: „Endlich!"?

Das nennt man wahrhaft nicht zu Unrecht: epische Breite! Ich hatte auch eine größere Ehrfurcht vor dem Wissen der Toten und eine höhere Meinung von ihrer Macht. Es ist kindisch, sich vor ihnen zu fürchten, wenn sie so hilflose Schemen sind, wie Selma Lagerlöf sie hier zeichnet.

Die Toten entschließen sich also, das jüngste der Opfer auszusenden, damit es Rache nehme und die Mörder verfolge. Zufällig ist nun in jener Schreckensnacht Elsalill, die Milchschwester dieser jüngsten Toten mit dem Leben davongekommen, und zufällig verliebt sie sich in einen dieser Mörder. Solche Zufälle sind bei Selma Lagerlöf freilich von allen Wundern die kleinsten. Die Tote vermietet sich nun als Kellnerin in demselben Ratskeller, wo die Mörder unerkannt zu kneipen pflegen. Warum, wenn sie Krüge und Teller reinigen kann, fragt man sich, geht sie nicht stracks aufs Gericht und läßt die Schuldigen festnehmen? Die Dichterin gibt keine Antwort. Die Tote sucht vielmehr Elsalill auf und bittet sie, ihr bei der Verfolgung der Mörder zu helfen. Elsalill ist es denn auch, welche ihren Geliebten und seine Kumpane verrät, und nach einem Berg von Hindernissen und

Schwierigkeiten werden sie endlich auf dem Schiffe gefangen genommen, auf dem sie eben entfliehen wollten.

Welch ein Apparat von übernatürlichen, manchmal lächerlichen Helfershelfern ist hier aufgeboten, um einen Mörder zu ergreifen. Da ist die steinalte Pfarrersfrau, die so weithörig ist, daß sie es vernehmen kann, wenn eine Viertelmeile weit die Messer geschliffen werden, mit denen sie und ihre Familie ermordet werden sollen. Da ist der Fischer Torarin, der mit den Toten plaudert und da ist sein Hund, der nicht nur die menschliche Sprache versteht, sondern der auch prophetisch begabt ist; eine Art warnender Schutzengel in Gestalt eines Köters. Da ist ein Gespenst, das sich in einem Ratskeller als Abwaschmamsell verdingt, und da ist der liebe Gott selber, der mächtige Eisberge um ein Schiff herumbaut, um es — weil es die Mörder an Bord hat — nicht entfliehen zu lassen.

Hier ist die Lagerlöf ein Alladin, der zwar die Wunderlampe besitzt, aber ihre Geheimnisse noch nicht oder nicht mehr zu kennen scheint. Arbeite ich aber mit solchen Mächten, dann sollen sie mir auch ihre Kräfte borgen und mir untertan sein. Zitierst du Geister, dann laß mich vor ihrer Übermacht erschauern, und willst du mir zeigen, daß der Mensch von unsichtbaren Banden umgeben ist, so beweise mir, daß diese Bande stärker sind, als Menschenwitz und Menschenkunst.

Die Dichterin liebt es übrigens, immer wieder zu denselben Stoffen und Helden zurückzukehren, die sie schon oft behandelt hat. So hat sie die Fabel der „Herrenhofsage“ schon einmal in der Erzählung „Peter Nord und Frau Fastenzeit“ verwertet; der Inhalt der Erzählung „Herrn Arnes Schatz“ kehrt wieder in der Novelle „Die Rache bleibt nicht aus“. In der Novelle „Gottesfriede“ begegnen wir wieder der starken Familie der Ingmarsöhne, die in „Jerusalem“ die Hauptrolle spielen. Und manche Helden der Gösta-Berling-Sage sind noch einmal besonders in den Geschichten „Ein Weihnachtsgast“, „Eine Geschichte aus Holstenös“ behandelt.

Aus dem „Gösta Berling“ ist uns besonders der Geiger Liljecrona im Gedächtnis geblieben, jener sonderbare und wilde Kavalier von Ekeby, der mit seiner Geige einst seine Liebste in den Tod fidelte und der seitdem ruhelos in der Welt umherwandert. Selma Lagerlöf würde nicht sie selber sein, wenn sie diesen melancholischen Helden nicht ebenso liebte wie wir. Und sie bringt es nicht übers Herz, den, den sie liebt, öd und flüchtig in fremder Welt herumzigeunern zu lassen. Darum hat sie ihren Geiger in dem Roman „Liljecronas Heimat“ zurückgerufen zur vertrauten Muttererde, wo sein Herz endlich eine Heimat gefunden hat in dem Herzen Maja Lisas, der Pfarrerstochter von Lövdala. Von Liljecrona ist nur wenig die Rede; wir werden vielmehr hauptsächlich mit dem Schicksal

Maja Lisas bekannt gemacht und mit ihrem prachtvollen Vater, der Maja Lisa eine so böse Stiefmutter gibt, wie sie nur Schneewittchen im Märchen hatte. Was Maja Lisa, die ihr eigenes Leben in die Erzählung des Schneewittchenmärchens einkleidet, unter dieser Stiefmutter leidet, bis ihr durch Liljecronas Geige die Erlösung wird, das ist der flüchtig angedeutete Inhalt des Romans. Aber man muß in den Büchern der Selma Lagerlöf die Wirkung nie im Stofflichen suchen, sondern immer nur in der Art ihrer ganz einzigen Erzählungskunst.

Wer sie liebt, wird auch gern ein anderes ihrer Bücher lesen, das „Ein Stück Lebensgeschichte“ betitelt ist und aus dem man gut erfährt, wie sie selbst geworden ist und wie ihre Dichtungen in ihr gewachsen sind. Nebenbei gibt es in diesem Novellenband einige Geschichten wie „Das Mädchen vom Moorhof“, „Der Luftballon“ und „Gottesfriede“, die an die kraftvollsten Dichtungen Björnstjerne Björnsons erinnern.

Geht durch alle diese Bücher ein gewisses Heimweh nach der heimatlichen Scholle und sind sie alle von einer überaus starken Liebe zum Heim getragen, so offenbart sich in dem dreibändigen Märchenwerk „Die wunderbare Reise des Nils Holgerssen mit den Wildgänsen“, das sie uns just zu ihrem fünfzigsten Geburtstage geschenkt hat, die Liebe zum ganzen Heimatlande. Es ist eine der prachtvollsten Verherrlichungen des landschaftlichen Schwedens, die ihr den Nobel-

preis eingetragen hat. Für dieses Werk war das Märchen wirklich der entsprechende Rahmen. Hier ist ein ganz erlesenes und kostbares Buch für reifere Kinder, ein Buch von hohem Kunstwert, von großer literarischer Bedeutung und von einem einschmeichelnden Liebreiz, dem man nicht widerstehen kann. Hier sind wiederum Wirklichkeit und Träume durcheinandergeworfen, Alltag und Märchen miteinander verwoben. Hier gibt es Gespenstergeschichten, Sagen, lustige und moralische Erzählungen, Humor und Ernst, Scherz und Trauer. Alles ist durcheinandergewürfelt wie in einem Kaleidoskop und ebenso bunt.

Nils Holgerssen wird zur Strafe für eine begangene Unart in ein Wichtelmännchen verwandelt und er wird aus seiner Verzauberung erst wieder erlöst, wenn er den Gänserich Martin von der Heimat nach Lappland geführt und wieder heil zurückgebracht hat. Diese Aufgabe dauert ungefähr ein Jahr. Und was nun Nils während dieser Zeit mit den Wildgänsen, die er auf allen ihren gefahrvollen Flügen begleitet, erlebt, alles, was er die Tiere des Waldes und Feldes, der See und der Luft sprechen hört, dürfen wir hier mit belauschen. Denn alles ist mit soviel entzückender Naivität erzählt, so recht primitiv hingeplaudert, daß man während des Lesens selber märchengläubig wird und ordentlich Sehnsucht bekommt nach diesen herrlichen Flügen durchs Schwedenland, das Selma Lagerlöfs inniggeliebte Heimat ist — Heimat im

größten und tiefsten Sinne genommen; die Heimat, aus der sie ihre besten Kräfte gesogen hat und der sie immer wieder von neuem Loblieder aus vollem Herzen singt. Die Liebe zur Heimat entlockt ihr stets und immer wieder Herzenstöne von wirklich lang nachhaltiger Resonnanz.

In „Unsichtbare Bande" — dies ist der Titel einer Lagerlöfschen Novellensamlmung, die das weitaus Beste und Stärkste enthält — gibt es eine Reihe wunderbarer, sagenhafter Dichtungen (Das Hünengrab, Peter Nord und Frau Fastenzeit, Mamsell Friederike, Ein gefallener König, Ein Weihnachtsgast, Das Flaumvögelchen), die unvergleichlich sind in ihrer Schönheit, in ihrer magnetischen Kraft und Straffheit, und die von der ursprünglichen Erzählergabe, von dem Reichtum des Gefühls und Naturempfindens, von der visionären Einbildungskraft Selma Lagerlöfs das herrlichste Zeugnis geben. Diese Geschichten sind mit einer Hingebung geschrieben, die ohne Grenzen ist. Besonders hat die Dichterin (In den Legenden „Das Hünengrab", „Die Vogelfreien", „Roers Geschichte"), um das innere Leben der Natur auszudrücken und auszulösen, eine ganz neue Sprache erfunden, neue, seelenvolle Worte, einen eigentümlichen Rhythmus, und Bilder, wie man sie nur in genialen Träumen findet. Ihr ganzes Dichten kann, wenn man gelehrt sprechen will, durch die kurze Formel ausgedrückt werden: ein Hylozoismus mit ethischen Tendenzen. Ihr Weltbild ist so

anthropomorphistisch, wie man es nur bei den ältesten Völkern wiederfindet. Ihre Welt ist voll von belebten Kreaturen. Alles: Pflanze, Stern, Gestein wird als belebt gedacht; alles wird personifiziert, alle Wesen und Dinge als handelnd und empfindend aufgestellt. Selbst abstrakte Vorstellungen, wie die Dürre, die Hungersnot, das Leben, die Nacht, die Angst, die Hoffnung, das Glück, die Liebe treten sprechend und agierend auf (besonders in den „Christuslegenden" und in den „Legenden und Erzählungen"). Es ist Selma Lagerlöf nicht möglich, irgend etwas ohne Leben zu lassen. Und diese Anschauungsweise, die allen Mythologien zugrunde liegt, und in der die Phantasie vorherrschend ist, scheint wie geschaffen, ein so duftiges und geisterdurchwebtes Reich zu bilden, wie das, in dem Selma Lagerlöf unbeschränkte Alleinherrscherin ist.

Aber im Grunde kann nicht geleugnet werden, daß von einer bedeutenden Entwicklung bei ihr nicht die Rede sein kann. Die Dichterin begann mit der Erzählung ihrer Kinderträume und steht auch in ihrer letzten Geschichte noch mitten im Märchenlande. Immer erzählt sie, was sie gehört, und nie, was sie in der Tiefe der Seelen erschaut, und was sie erfühlt hat. Einen eigentlichen Seelenbericht haben wir nicht von ihr. Und wir erheben am Ende die gleiche Frage, die sie sich schon in „Gösta Berling" vorgelegt hat: „Ob wohl derjenige, dessen Seele mit Märchen angefüllt ist, sich jemals von ihrer Macht befreien kann?"

Karin Michaelis

Wenn der Dichter, dessen Herz voll ist von einer Empfindung, sich ausspricht, so achten wir zunächst weniger auf die Form als auf den Inhalt. Wir lauschen seinen Worten und fragen nicht, in welche Fessel sie gezwängt sind. Denn die Form, obwohl sie fast alles ist, ist schließlich nur Sache des künstlerischen Temperaments. Die stärksten Dichter, die die Überfülle zu raschem Schaffen drängte, haben denn auch charakteristischerweise immer der nächstliegenden unmittelbarsten: der Ichform — im Brief-, Tagebuch- oder Memoirenstil — den Vorzug gegeben, als derjenigen, die die Gedanken am besten einkleidet, die sich dem Empfinden am zuverlässigsten anpaßt und der Originalität des Wesens die größte Freiheit läßt.

Briefe sind die schärfsten Spiegel der Seele, der Zeitepoche und der Mode. Denn Briefe wechseln ihren Ton, wie der Mensch sein Kostüm. Die Leidenschaften haben ihre modischen Allüren ebensogut wie alle anderen irdischen Dinge, denn sie werden von der Umwelt, vom Zeitalter und von tausend unwägbaren Kulturelementen bestimmt. Selbst die ewigsten Gefühle erliegen der Tyrannei der Zeit. Wenn man in alten Briefen liest, klingen Stimmen vergessener und unvergeß-

licher Menschen wieder auf, gelebtes Leben will wieder auferstehen in unserem eigenen Empfinden. Was zwei Menschen sich als Heimlichstes vertrauten, ist Gespräch und Gespött der Welt und steht frierend vor der plumpen Neugierde, die die nackte Leidenschaft mit schamlosen Blicken betastet. Man schämt sich oft solche Briefe zu lesen und sie scheinen wie Diebstahl an fremdem Besitz. Sie sind ein Wertmesser der Persönlichkeit, wie Tagebücher etwa, die man nie im Hinblick auf die Publikation schreibt. Wenn man für die Öffentlichkeit schreibt, sagt man manches nicht, was durchaus gesagt werden müßte; noch öfters aber sagt man vieles, was durchaus nicht gesagt zu werden brauchte. In Briefen, Tagebüchern und Memoiren findet man aber — sofern der Autor nicht so kokett ist, bei jeder Zeile, die er schreibt, an die Nachwelt zu denken — die Persönlichkeit in größter und unmittelbarster Lebendigkeit.

Sodann: man ist in der Ichform nicht mehr gebunden, sein Seelenleben gleichsam zu zerstückeln und erdichtete Menschen damit zu erfüllen, derart, daß man dem einen seinen Haß gibt und dem anderen seine Liebe. Man schöpft aus dem vollen Eigenen und gibt Geschlossenes, Ganzes. Man sieht nur in sich hinein und beschreibt seine eigenen seelischen Zustände und Erlebnisse. Denn so gut der Dichter auch intuitiv die Menschen kennt, am besten kennt er sich selber, insofern und insoweit der Mensch sich überhaupt selbst er-

kennen kann. Goethes „Wahrheit und Dichtung", Heines „Memoiren", Hebbels, Platens und Amiels „Tagebücher", Ludwigs „Shakespearestudien", Augustins und Rousseaus „Bekenntnisse", Dostojewskis „Totenhaus-Memoiren", Gorkis „Foma Gordjejew", Strindbergs autobiographische Romane, Maupassants „Horla", Hamsuns „Hunger", Multatulis „Max Havelaar", Jefferies „Geschichte meines Herzens", De Quinceys „Opiumesser" und endlich „Meine Hölle" des Verfassers dieses Buches, sind solche Werke, in denen der Autor an sich selber zum Schöpfer wird; er ist Schöpfer und Geschöpf zugleich, einerlei ob er sich in dritter Person darstellt (Dostojewski) oder in erster (Strindberg). Diese Werke sind denn auch so ziemlich die stärksten und ursprünglichsten der Weltliteratur und für die Psychologie der Dichter am wichtigsten und aufschlußreichsten, weil sie zunächst nicht im Hinblick auf ein Publikum geschrieben zu sein scheinen, sondern zur eigenen Erlösung und Befreiung.

Zu dieser Kategorie von Dichtern gehört auch die Dichterin Karin Michaelis mit ihrem fiebernden Buch „Das Schicksal der Ulla Fangel".

Die Hand, die selbst vom Fieber zittert, kann das Fieber nicht beschreiben, sagt Hippel einmal; hier aber ist es geschehen.

Böggild verläßt eines Tages seine Frau, mit der er nicht länger zusammenleben kann. Eine jener stillen Tragödien — still, aber entsetzlicher als jene

geräuschvollen Dramen der Bretter — hat wohl die Ehe auseinandergerissen. Sie liebt ihn aber mehr als ihr Leben; ihre Kinder bedeuten ihr nichts; sie würde sie gern einem Moloch hinwerfen, wenn solch ein Opfer ihn in ihre Arme zurückführen könnte. Er aber liebt nur die Kinder, und nach drei Jahren des Fernseins schreibt er seiner Frau, sie möchte ihn doch der Kinder wegen wieder aufnehmen. Nur der Kinder wegen; er könne nicht leben ohne sie. Ihre Antwort ist jedoch die Scheidungsklage; so egoistisch, so stark ist sie. Böggild erwartet wohl auch keine andere Antwort und erschießt sich; so stark ist er und seine Sehnsucht. Von nun an ist für die Frau Böggild alles tot, was an ihren Gatten gemahnt oder es wird doch gewaltsam begraben; alle Erinnerungen, alle Freuden. Die Blumen, die er gepflegt, müssen welken; seine Kleider modern; im Gedächtnis der Kinder wird sein Name ausgelöscht. Kaspar Fangel, der Vetter Frau Böggilds, ein misanthropischer Arzt, der weit draußen in der Heide wohnt, ist der einzige, der von all dem Vorgefallenen verständigt wird. Vor Jahren hat Fangel vergeblich um die Hand seiner Cousine angehalten; inzwischen hat er aber längst geheiratet. Nun, da nach elf Jahren seine Frau stirbt, hält er abermals um die Hand seiner Cousine an, und ihm wird abermals ein Nein. Nun bittet Fangel um die älteste Tochter seiner Cousine, und er erhält Ulla zum Weibe, die dreimal jünger ist als ihr Gatte.

Und hier beginnt die Geschichte dieser Ehe, die in seltsamen, wunderlichen und grausamen Briefen beschrieben ist. Diese Briefe Ullas an ihre Mutter sind eine Folter für feinere Nerven, eine Qual für den mitempfindenden Leser und eine Lust für den Grübler, der die seelischen Zusammenhänge so fein ineinandergewoben sieht.

Weit draußen in einsamer öder Heide, unter ewig ernstem Himmel, in der großen kirchenstillen Heide, wo die Luft so dick ist, als wäre sie aus Wolle und als könne sie nicht geatmet werden, ist das neue Heim Ulla Fangels. Ihr Gatte, zermürbt durch seine elfjährige erste Ehe, deren Leere man ahnt, in deren Frostigkeit ihm das Herz erstarrte, ist ein vollkommener Neurastheniker, dazu menschenscheu, sonderlich und tyrannisch, Freund des Karbols, Feind aller Blumendüfte; ein Mensch, der die Taschenuhr durch das Etui hindurch noch ticken hört und darüber toll werden kann, und den ein Scharren aus dem Hause verjagt. Es ist, als wollte er sich rächen für all den Schmerz, der sich nie Luft machen konnte, und als ersänne er deshalb für seine Frau die kleinlichsten und gemeinsten Qualen. Er setzt seinem Weibe — einem Kinde noch — Spinnen ins Haar und gießt ihr eisiges Wasser den Rücken hinab. Er erlaubt ihr nicht zu lachen und nicht zu weinen; sie darf nicht leise auftreten und nicht laut, und sie wagt es nicht, zu ihrem Manne zu sprechen, denn entweder flüstert sie oder sie wird zu lebhaft, und für beides

bekommt sie von ihm Schelte, immer Schelte. Die Siebzehnjährige, die sich Mutter fühlt, möchte gern lustig plaudern; aber so oft sie etwas sagen will, kriechen ihr die Worte im Munde zusammen, als ob sie sich schämten. Sie stiehlt sich am liebsten zur Küche hinaus zur alten Oline, der taubstummen Idiotin mit dem Gebahren einer religiös Besessenen, und dort häkelt sie denn während all der Tage unsagbaren erstickten Kummers, umflorten Auges etwa siebzig Ellen breiter Spitzen, für die Mutter zu Weihnachten. Aber wenn Kaspar Fangel sie dabei ertappt, gibt es wieder Schelte, weil sie die Zeit mit etwas vergeudet, was man fertig kaufen kann; wenn sie liest, fragt er, ob sie wirklich glaube, daß das, was sie lese, in ihrKückengehirn hineingehe; spielt sie Klavier, dann bittet er sie, das arme Klavier in Ruhe zu lassen, und hilft sie in der Küche, dann schimpft Kaspar, warum sie diese Arbeit Olinen nicht überlasse. Sie kann fette Speisen nicht essen, aber sie würgt sie hinunter, denn Kaspar würde sonst böse werden. Selbst im Traume ist ihrer Seele keine Ruhe gegeben und ihrer Phantasie keine Befreiung. Sie weint im Schlaf, weint sich mit leisem, zuckendem Schluchzen den Alp vom Herzen; aber Kaspar verbietet ihr zu weinen; er kann das nicht leiden.

Und doch sagt er, er sei der Beklagenswerteste, denn seine Nerven seien so zerrüttet; und doch bangt er sich um das kostbare Leben seines Kindweibes, das vor der Zeit von einem toten Mädchen

entbunden wird und nach einem Jahre wiederum ein totes Mädchen zur Welt bringt. Er sorgt sich liebevoll, aber seine Liebe kommt nicht an den Tag. Zwei tote Kinder! Und Kaspar schimpft sein Weib wieder aus wegen der toten Kinder.

Ah! Sie möge ihm doch ins Gesicht spucken, ihn anschreien, seinen Bart anzünden, Ohrwürmer in seine Stiefel schütten, sich von ihm scheiden lassen, ihn totschlagen, ihn mit einer rostigen Stecknadel stechen, ihm entfliehen, diesem Mörder, diesem Schimpansen, schreibt ihr heimlich das ganz anders geartete jüngere Schwesterchen Nina.

„Einmal“ — erzählt Ulla, Jugenderinnerungen nachhängend, in einem Briefe an Nina — „sahen wir eine Katze mit einer Maus. Die kleine Maus zitterte und lief und lief, aber dann nahm die Katze sie in den Mund und ließ sie wieder los, und sie war nahe daran, vor Angst zu sterben. Wir konnten die Katze nicht wegjagen, aber dann hielt ich sie mit aller Gewalt fest, und du liefst mit der Maus, und die Katze kratzte mich fürchterlich. Als wir ins Haus gingen, legten wir die kleine Maus in ein Puppenbett, und sie zitterte und zitterte, bis sie tot war, und sie war gar nicht gebissen. Die Katze hatte ihr gar nichts getan, man nennt es nur: sie spielt mit der Maus, aber das versteht eine Maus nicht; denn sie sind so verschieden voneinander. Beinahe genau so ist es, wenn man verheiratet ist, ein Mann und eine Frau, und der Mann spielt mit seiner Frau.“

Dies ist die symbolisierte Geschichte der Ehe Ullas; mehr noch, ihres Lebens. Sie zitterte, bis sie tot war, und sie war gar nicht gebissen. Und diesen Mann, der sein Weib systematisch dem Tode entgegentreibt, bittet Ulla, ehe sie sich in den Brunnen stürzt, auf dessen Grund Erlösung ist, mit süßen Kinderworten um Entschuldigung, daß er sie getötet habe. So stark wirkt seine Autorität, seine suggestive Grausamkeit. „Entschuldige, daß es der Brunnen wird. Du mußt, bitte, nicht böse deswegen sein. Ich weiß recht gut, daß es rücksichtslos ist, und daß das Wasser nicht gebraucht werden kann, aber die zwanzig Kronen von meinem letzten Geburtstag, die hab ich noch, und dann könnte er vielleicht dafür umgegraben werden, und Ihr könntet so lange Bier trinken."

Sie war müde und ging schlafen. Denn da war niemand, der ihr Kraft gab, noch länger zu wachen. Die Sonne selbst war ernst und still und strahlte unendlich hoch über den Kindergräbern, und das Riedgras zitterte traurig. Und sonst war dort in der Heide nichts, wess ihr Auge sich freute. Im Heim den tyrannischen Gatten, an der Wand das Bild der „richtigen Frau", das Gespenst der ersten Ehe; in der Küche Oline. Zu Hause die Mutter, kühler und erstarrter noch als Fangel selbst, fanatisch und verbohrt und gleichsam mit versiegeltem Munde, erlaubt ihrem Kinde nicht, die Briefe über zwei Bogen auszudehnen, und diese Briefe an die Mutter füllt Ulla denn mit stammelnden

Bitten, ergreifend stillen Klagen und gar traurigen, milden und so schweren Worten. Die sind wie das kühle Handtuch einer fiebernden Stirn, sagt Nina. Da soll denn jede Silbe Bände sprechen und das Unausgesprochene ahnen lassen. Dadurch bekommt das Buch eine Macht über den Leser, daß man am Ende glaubt, etliche Stunden einer schrecklichen Katastrophe beigewohnt zu haben. All das entlädt sich über einem mit einer unerhörten Wucht und Eindringlichkeit und bezwingt Sinn und Verstand. Man ist ganz Miterlebender und Mitleidender.

Und es ist eine feine und tiefe Sühne, die die Dichterin Kaspar Fangel auferlegt. Sie gab ihm ein Herz, zu fühlen, aber den Trost der Tränen verweigerte sie ihm, und nun kann sein Schmerz sich niemals Luft machen. „Ich kann nicht weinen!" ist sein letztes Wort im Briefe an Frau Böggild, der er den Tod Ullas meldet. Und aus diesem Briefe eben sieht man, wie tief er Ulla dennoch geliebt und wie ihn nun die Reue peinigt, weil er nie das richtige sanfte Wort hat finden können, um ihr Golgatha in Freude zu wandeln. Die Dichterin gab ihm ein fühlend Herz, aber sie schloß es ein in einen Stein. Und nun pocht und hämmert es an die Steinwand und kann niemandem entgegenklopfen. Und erstickt. Und niemand glaubt, daß auch hinter einer Steinwand ein Herz pulse. „Ich kann nicht weinen!" Und er ist verurteilt, seinen großen Schmerz allein zu tragen in der öden und einsamen Heide. —

Der Roman „Die junge Frau Jonna“ ist nur eine Wiederholung des weit ursprünglicheren und packenderen Romans der Ulla Fangel. Nicht nur stofflich und formell lehnt sich „Frau Jonna“ eng an „Ulla Fangel“ an; auch stilistisch liest sich Frau Jonna wie eine verdorbene Kopie des älteren Werkes. Auch Frau Jonna ist ein unverstandenes kindliches Weib, das an einen nervösen und tyrannischen Gatten gebunden ist. Im Unterstrom ihrer Seele lebt verhaltenes reiches Empfinden, das nicht hervorbrechen kann; die große Seele einer Niobe wohnt in einem Kinderherzen. Auch hier zwei Schwestern, die im Wesen nicht antagonistischer gedacht werden können; eine Königin und eine Sklavin; ein Aschenputtel und eine große Dame. Der Stempel der Absonderlichkeit ist auch diesem Werke aufgeprägt.

„Das Kind“, ein grausames und feines Buch, das von der seltsamen Luft des Sterbezimmers umwittert ist, schildert ein erblindendes Mädchen, das eine Ulla und Nina zugleich ist und ebenso wie Ulla an Überfülle leidet und daran zugrunde geht; wie eigentlich alle Menschen der Karin Michaelis. Die Tagebuchblätter dieses Kindes sind geschriebenes Atmen; alles leidet hier und lebt. All das, was in stiller unruhvoller Nacht ein Sterbender erlauscht, dem sich eben erst die Welt erschließen sollte, das ist hier mit einer nicht zu überbietenden Zartheit dargestellt.

Sterne und Marienkäferchen und Schmetterlinge,

das ist mein Bestes auf der Welt, sagt das Kind. Und diese Dinge sind auch der Maßstab, mit dem das Kind seine Umwelt mißt. Da ist denn alles zu polternd, zu rauh und zu schmutzig. Das Kind weiß, daß es dem Tode geweiht ist, aber die Eltern, die in böser Ehe leben, suchen es ihm zu verheimlichen. Sie versprechen dem Kinde alles, aber das Kind fühlt die Lüge und das Häßliche der Lüge. Sie hintergehen das Kind, weil es sterben muß, und es stirbt, weil man es hintergeht. Beide lieben das Kind auf ihre Weise. Er: tief, bebend vor Liebe, aufopfernd, zurückdämmend; sie: lärmend, egoistisch, erzwingend. Aber was dem Kinde viel mehr ist als Liebe, das ist die Sorge, wie Vater und Mutter zueinander stehen. Denn ihre Seelen sind Gegenpole. Die Dichterin zeigt, wie Reizbarkeit in einer ungleichen Ehe entsteht und jedes Wort zur Kränkung werden kann; wie unbekannte Stimmen hart und fremd aus Mann und Frau sprechen und wie sie sich gegenseitig hassen, aufreiben, vernichten und voreinander fliehen, um ihre Liebe zu retten. In ihrer Eifersucht um die Liebe des Kindes befehden sie sich mit Blicken und stummen Vorwürfen; aber das Kind fühlt es und sieht es auch, und es will gern sterben, wenn Vater und Mutter sich nur wieder liebhaben, Mutter nicht mehr so viel weint und Vater sich nicht mehr in seinem Zimmer einschließt. Und auch das versprechen sie. Nun stirbt das Kind ruhig, vergeht, wie Tau vor der Sonne. Liebe war

sein letztes Wort; Liebe, die wie ein Vulkan in ihm glühte, aber nicht ausbrechen konnte; Feuer, das die eigene Brust zerstörte.

Die Mutter näht am Totenbett das Sterbekleid. „Die Mutter stach in ihren Finger, die Mutter stach in den Stoff, die Tränen der Mutter wurden in die vielen Stiche hineingenäht. Aber er dort bei dem Kinde, er sagte kein Wort, er half ihr mit keinem Zeichen. Nur wenn es ihn durchzuckte, fing auch sie an zu zittern, erinnerte auch sie sich daran, daß noch jemand in dem Zimmer war — der Tod war da."

Tod ist der Ausklang alles Lebens und den Lebenden bleibt nur die Lüge und das Grab.

Es ist so wenig geschriebenes Wesen und so viel wirkliche Seele, so wenig Mache und so viel Natürlichkeit im „Kinde", daß sich das Ganze dem Leser aufs eindringlichste mitteilt. Hier sitzt man wirklich am Bette kranker Seelen, die nach Leben schmachten und deren leidenschaftlicher Aufschrei uns überwältigt.

In diesen beiden Büchern, in „Ulla Fangel" und in dem „Kinde" herrscht zuweilen jenes beklemmende Schweigen, das schrecklicher ist, als das Schweigen der Nacht. Denn auch am Schweigen kann der Mensch zugrunde gehen, wie an einem langsamen Gift. Das hat Karin Michaelis in der Novelle „Über allen Verstand" dargestellt, das die Geschichte eines Weibes erzählt, das an seiner pathologischen Sensibilität stirbt. Sie, das Weib

eines Pfarrers, macht einem anderen Weibe Platz, obwohl zwischen der anderen und dem Pfarrer nicht das Allergeringste geschehen ist; obwohl die andere gleichsam nur als Beichtende unter allerdings seltsamen Umständen den Pfarrer aufsuchte, um vor ihm ihr schuldbeladenes Herz auszuschütten. Der Pfarrer kann darüber zu seinem Weibe nicht sprechen, das aber in seiner krankhaften Feinhörigkeit die Tragödie wittert, die von fernher sich über ihren Häuptern zusammenzieht. Dies Schweigen, das dem Pfarrer auferlegt ist, treibt sie in den Tod. Die Pfade, die die Dichterin geht, führen stets in die dunkle chaotische Innenwelt und nie auf die Straßen des Lärms. Es sind stille Bücher, die sie geschrieben hat, und sie sind dennoch voll empörender Tragik, voll schreiender Qualen. Denn es gibt wohl Tränen, die nicht sichtbar vergossen werden, und einen Schmerz, der, weil ihm der Mund fehlt, sich zu äußern, sich mit desto heftigerer Gewalt auf die inneren, seelischen Organe legt. Wie man an innerem Verbluten sterben kann, gibt es auch seelische Leiden, von denen nie etwas verlautet, die nur durch den Tod Erlösung finden.

Ebenbürtig reiht sich diesen von erhabener Schwermut gesättigten Büchern die Erzählung „Betty Rosa“ an. Sie ist das Kind einer Dirne, das an ihrer Pflegemutter zur Mörderin wird, ohne daß man Betty Rosa eigentlich schuldig sprechen dürfte. Herangewachsen und zur schönen Jung-

frau erblüht, wird sie im Schlaf von einem Dachdecker, der in ihr Dachstübchen dringt, gewaltsam verführt. Aber da sie inzwischen Braut eines Pfarrers geworden ist, wird ihr Leben von nun an zu einer unerhörten Selbstfolter. Und als sie endlich geehelicht wird und fühlt, daß sie es jenem Verbrecher verdankt, daß sie bereits Mutter ist, denkt sie daran, den Pfarrer, ihren Gatten, der sie mit wunderbarer Liebe umgibt und geradezu auf Händen trägt, zu verlassen und sich zu töten.

Nach vielen Kämpfen, die mit feiner Diskretion ausgemalt sind, finden sich die beiden wieder. Das Wunderbare, auf das Betty Rosa wartet, daß der Pfarrer vor die ganze Gemeinde, dem die Schande seines Weibes offenbar geworden ist, hintreten und sich selbst als Schuldigen bekennen will, — dies unverhoffte Wunder rettet sie dem Leben wieder und sie, der all die schweren, schweren Monate hindurch der Mund versiegelt war, bekennt nun freimütig, daß und unter welchen Umständen sie das Opfer eines Verbrechers geworden war.

Besonders fein sind die Pubertätsjahre Betty Rosas geschildert, wie Karin Michaelis denn überhaupt in der Seele des Backfisches gut Bescheid weiß. Die Seelenqualen des Pfarrers, dessen Liebe von mimosenhafter Sensibilität ist, die Gewissensbisse Betty Rosas, die an ihrem Schweigen krankt, die Dirnenhaftigkeit einer Jugendfreundin, die nach dem Tingeltangel hintendiert, die verhaltene Liebe eines alten Pflegeonkels, der einst im Gefängnis

einen Mord gesühnt hat und seitdem nur entlassene Sträflinge in seiner Brauerei beschäftigt — all das und all diese Menschen sind mit überzeugender Lebendigkeit der Wirklichkeit nachgebildet. Und obwohl sie alle dem Odem der Dichterin ihr Leben verdanken, ist doch keine der Gestalten so eng begrenzt, wie es sonst die Menschen der dänischen Dichterin zu sein pflegen.

Andere Bücher der Dichterin: „Der Richter", „Der Sohn", „Geistig Arme", „Gyda", „Backfische" und „Der Mönch geht auf die Wiese" stehen künstlerisch nicht im entferntesten auf derselben Höhe. Sie watet in diesen Büchern durch Blut, Grausamkeit und Verbrechen, führt uns nur in Gefängnisse, Armenhäuser unb Irrenanstalten, macht uns bekannt mit allen Variationen des Idiotismus und Imbezilismus, mit allen Abstufungen niederer Lüste und Perversitäten. Mit Ausnahme des Novellenbandes „Geistig Arme" sind es eher merkwürdige als gute Bücher; denn man kann auch an die großen Geheimnisse rühren, ohne der komplizierten Kasuistik der Psychopathia sexualis und anormalis zu bedürfen. Wenn ein Dichter es schon liebt, furiengehetzte Menschen zu schildern, gibt es — und Karin Michaelis hat dies selbst bewiesen — neben den Abnormitäten der Mordsucht, des Sadismus und der Blutschande weniger unerhörte, weniger grauenhafte Geschehnisse, die zur Ausdeutung der Seele führen können. Der leibliche Mord ist nicht immer das schrecklichste Geschehnis. Es gibt

Morde, die weniger blutig und ebenso furchtbar sind. Das Einfachste ist immer das Wunderbarste.

Oder hat die Dichterin einen verschollenen Traktat de praestigiis daemonum gelesen, und hat sie sich am Schreibtisch vielleicht gesagt, man müßte einmal eine solche mittelalterliche Schrift mit modernen Mitteln paraphrasieren? Im Roman „Der Richter", der im Mittelalter oder gar in noch früherer Zeit spielt, hat sie die von Dämonen besessenen Naturen heraufbeschworen. Ihr van Düwel ist nichts als ein bestialischer Mensch, ohne jedwede übernatürliche Kraft, ein hündischer Wüterich, auf den Berge von Greuel gehäuft sind und gegen den Richard II. ein unschuldiger Säugling ist. „Er zog es vor, auf dem Grunde der Gräben, im Schatten der Dornenhecken und zwischen hohen Grenzdeichen der Felder entlang zu schleichen und hinterrücks seine Leute zu überraschen. — Dann bekamen sie die Hundepeitsche zu kosten. — Man erzählt, daß die Peitschenschnur immer klebrig war von Blut, so zornig wurde sie geschwungen, auch daß die Hunde mit ihrem ewig ungestillten Hunger daran leckten, wenn er sie auf die Ofenbank legte." . . . „Wo die Gäule mit dem schweren Pflug nicht Fuß fassen konnten, spannte er seine Fronbauern vor, — und das geschah an Festtagen, um sie nicht bei der täglichen Arbeit zu entbehren. — Das wenige Fleisch, das die Bauern aßen, mußten sie aus gefallenem, der Seuche erlegenem Vieh schneiden."

Auf diesen Ton ist der „Richter“ gestimmt. Ich muß mich historisch auf dieses Werk einstellen. Es kann sein, daß es ein Kulturbild ist, aber eine Dichtung ist es nicht. Von einer Dichtung verlange ich, daß sie mir die Kultur ihrer Zeit lebendig mache, daß sie mir Menschen zeige, denen, gleichviel ob sie schuldig sind oder gut, auch ich begegne. Denn ich bestreite in diesem Sinne, daß es so etwas wie einen „modernen Menschen“ gibt. Es ändert sich das Kostüm, aber die menschliche Seele und ihre Grundgefühle waren und werden ewig dieselben sein.

Es scheint, als habe Karin Michaelis den Mangel an Innerlichkeit durch möglichst absonderliche und absurde Stoffe ersetzen wollen. Schon die Wahl der Bilder ist verfehlt. In „Ulla Fangel“ und im „Kinde“ ist Karin Michaelis von einer hinreißenden und lebendigen Bildkraft; im „Richter“ findet man aber gesuchte und unwahre Vergleiche, wie etwa diesen: „Wie eine magere Kuh mit verbundenem Maul in hohem Gras lag die arme baufällige Kirche mitten in dem reichsten Kirchsprengel der Insel“ — und noch schlimmere.

Dasselbe gilt auch von den Büchern „Der Sohn“ und „Geistig Arme“. „Der Sohn“ ist als psychologische Studie von einer bewundernswürdigen und lückenlosen Folgerichtigkeit; aber es ist nicht mehr als eine fein konstruierte literarische Arbeit, eine Schreibtischarbeit, in der man gewissermaßen die roten Blutkörperchen vermißt, welche Leben geben.

Es sind psychologische Haarspaltereien, Studien an Phantomen.

Karin Michaelis sucht in diesen Büchern geistesschwache Menschen und verkrüppelte Seelen darzustellen. Im Reiche der Irren sind die psychologischen Gesetze freilich weniger kontrollierbar, als in dem des Märchens. Ein Idiot kann den Bogen der Wahrscheinlichkeiten bis zum Springen anspannen, ich muß ihm alles glauben. Aber ist es nicht ein Zeichen von Unfruchtbarkeit, wenn ein Autor nur diese Felder bepflügt, auf denen Spreu wächst, wenn man Korn sät? Die Lust an krausen Psychologismen ist der gefährlichste Feind der Dichterin und immer wieder wird sie von ihm besiegt. Man sieht, daß es immer ein psychopathisches und nicht ein psychologisches Problem ist, das Karin Michaelis zur Darstellung reizt; aber sobald sie am Stoffe zu formen beginnt, wird sie, anstatt ihn zu stimmen und zu führen, von ihm geführt und gestimmt. Ihre Phantasie tollt mit ihr davon, und ehe sie sich's versieht, ist sie ganz im Banne ihres Stoffes. Sie versinkt darin, anstatt sich darüber zu erheben. Sie ist ihren Gestalten gegenüber willenlos und sie wird nicht der Geister Herr, die sie heraufbeschworen. Oft hat man das Gefühl, als sei es ihr nicht gegeben, den goldenen Wagen des Phöbus Apollo zu lenken; als gliche sie allzusehr jenem anmaßenden Phaethon, mit dem die Sonnenrosse durchgehen, weil sie die starke, zügelnde Hand vermissen, jenem göttlichen

Dichterkinde, das entweder die Sterne in Brand setzt oder die Erde verwüstet.

Es befremdet mich stets, wenn ein Dichter nach ganz absonderlichen und fast unmöglichen Stoffen greift, wo doch jedes einfachste und schlichteste Ereignis innere Handlung genug hergibt und reich genug ist, die Welt zu spiegeln, die der Dichter sieht. Ich rede nicht von den Märchen- und Sagenstoffen, in denen das Wunderbare ja auch möglichst wahrscheinlich gemacht und auf seine plausibelste Formel gebracht werden soll, sondern von den ganz ungewöhnlichen, pathologischen Seltsamkeiten, die die Natur zuweilen hervorbringt, und die in den Archiven der Heilkunde begraben bleiben sollten.

Zu diesen Büchern gehört der Roman „Gyda" und zum großen Teil auch die Sommererzählung „Backfische". Hätte Karin Michaelis ihre „Backfische" mit etwas weniger Idiosynkrasie und etwas weniger Pubertätspathologie belastet, so würden wir vielleicht ein reizendes Buch mehr gehabt haben, das einige wertvolle Züge zur Psychologie des Backfisches geliefert hätte.

Höher steht der Backfischroman „Däumelinchen", der vor allem durch die drollige Darstellung Anna Luisens als Kind und als Backfisch fesselt. Man wird sofort in suggestiver Weise zum Freund Anna Luisens gemacht und gewinnt diesen entzückenden Balg sehr bald lieb, verfolgt mit Neugierde die tollen Streiche, die Däumelinchen im

Verein mit ihren Freundinnen Maggi und Bertha ausführt, und wenn sie in die Periode der mädchenhaften Schwärmereien tritt, wissen wir, daß wir ihr auch sehr bald zur Verlobung gratulieren können.

Ein sonniger Humor lacht in dem frischen Buche. Den Bildern, die Karin Michaelis hier anwendet, muß man den Reiz der Originalität zuerkennen. Hier ist eine Probe: „Sofort meldet sich ein Gedanke, so verzweiflungsvoll, wie ein Flohstich hinten auf dem Rücken, da, wo man selber nicht hinkommen kann."

Es ist nur zu loben, wenn der Dichter seine Bilder aus der Vorratskammer der eigenen Erfahrung holt.

Aber die Dichterin umrankt alle ihre Gestalten mit einem Wald von Sonderbarkeiten, in dem sie ersticken. Man interessiert sich vielleicht für das Absonderliche, aber dieses Interesse ist ein unkünstlerisches. Denn wollte der Dichter lediglich durch die Sonderbarkeit seiner Menschen wirken, so könnte man sich ja darauf beschränken, jene wissenschaftlichen Zeitschriften zu lesen, in denen sehr interessante Psychosen klinisch beschrieben werden.

Und in das Gebiet der Krankheitsgeschichte führt denn auch ihr mit Unrecht so berühmtes Buch: „Das gefährliche Alter".

Man erinnere sich des Erstaunens und der unverschämten Lachsalven, der Wut und des Hurragebrülls, der Beleidigungen und des Enthusiasmus,

als dieses kleine Buch erschienen und — wie eine Seuche — sofort in hunderttausend Häusern zu finden war. Der Lärm war durch nichts gerechtfertigt. Dies Buch mit seinen allzu groben Aufrichtigkeiten konnte nur diejenigen verblüffen, die die Eigenart der Dänin bisher noch nicht kannten. Aber für uns, die wir ihre Entwicklung von Anfang an verfolgt haben, ist dieses Tagebuch ein ganz notwendiges und folgerichtiges Glied in der Kette der Bücher, die Karin Michaelis bisher veröffentlicht hat.

Elsie Lindtner, die diese Tagebuchaufzeichnungen schreibt, war früher eine musterhafte Ehefrau und eine brave Mutter. Nun ist sie im zweiundvierzigsten Jahre plötzlich das Opfer eines so wilden Sinnensturmes geworden, daß sie sich nicht anders zu helfen weiß, als ihren peinlich korrekten guten Mann zu verlassen, der keine Ahnung hat von dem wilden Tier, das in dieser Frau erwacht ist. Sie flüchtet in die Einsamkeit, um dort allein mit sich und ihren brüllenden Sinnen fertig zu werden. Und sie greift, wie alle Frauen der Karin Michaelis, zu ihrem Tagebuch, um sich darin mit einer großen Rücksichtslosigkeit und mit einer kühnen Offenheit, die man der Dichterin sehr verargt hat, auszusprechen. Als ob man, wie das unbilligerweise schon so oft geschehen ist, Karin Michaelis mit Elsie Lindtner identifizieren dürfte. In diesem Tagebuch liest man Sätze wie die folgenden:

„Was nützt all das Reden und Schreiben über

die Gleichberechtigung der Geschlechter, solange wir eine von den vier Wochen des Monats Sklaven von etwas sind, das sich nicht überwinden läßt.“ „In Wirklichkeit, finde ich, besteht ein größerer Unterschied zwischen Mann und Frau als zwischen dem toten Stein und der wachsenden Pflanze.“ „Wenn Männer ahnten, wie es in uns Frauen aussieht, wenn wir über die Vierzig hinaus sind, sie würden uns fliehen wie die Pest oder uns niederschlagen wie tolle Hunde.“ „Ich kann wohl sagen, es gibt auf der ganzen Oberfläche der Erde keinen Mann, der eine Frau bis auf den Grund kennt. Nicht einen einzigen Mann, der eine einzige Frau kennt ... Wenn sich eine Frau alle denkbare Mühe gäbe, sich so zu zeigen, wie sie ist, dem Manne oder dem Geliebten gegenüber, er würde sie ja für unheilbar seelenkrank halten. Wir, das heißt einzelne von uns, deuten unser Wesen wohl durch Launen an, durch hysterische Ausbrüche, durch mürrische Bitterkeit und Mißtrauen, und obendrein ist das Sich-nicht-beherrschen-können, das auf Ehrlichkeit deuten könnte, in der Regel mit der allerraffiniertesten Hinterlist vermischt. Und wird Wahrheit zwischen Mann und Frau geredet? Wie oft geschieht das? ... Männer können ehrlich sein, gegen sich selbst, wie gegen andere; Frauen können es nicht ... Eine Frau kann einen Mann mehr lieben wie ihr eigenes Leben. Sie kann ihm ihre Zeit, ihre Gesundheit, ihr Leben opfern — aber ihm ihr Vertrauen erschließen, das kann sie nicht,

wenn sie ganz Weib ist. Sie kann es nicht, denn sie wagt es nicht ... Wir legen ein Wesen an, das der Toilette entspricht, die wir tragen ... Das Lächeln ist eine Sprache, die nur wir kennen. Im Lächeln lösen wir jeden Trieb, jedes Laster aus, und im Lächeln spiegeln wir die größten Tugenden ab — und die große Leere ... Ich sitze hier und schreibe für mich selbst und weiß, daß, was ich schreibe, nur von mir gelesen wird, und doch ist es nicht ganz echt ... Ich beneide jede Dirne, die mit ihren Gaben außer Landes laufen kann, aber ich bleibe sitzen und warte auf das Alter ... Lieber wollte ich zwischen nackten Männern umhergehen, als mich unangekleidet vor einer Frau sehen lassen. Ein Beweis von Schamhaftigkeit ist es nicht, was ist es dann? ... Niemand hat bisher jemals die Wahrheit laut ausgesprochen, daß die Frau, mit jedem Jahre, das vergeht, mehr und mehr Weib wird. Sie erschlafft nicht in dem, was ihr Geschlecht betrifft, sie reift bis tief in den Winter hinein. Und zeigten wir uns in unserer wahren Gestalt, würden wir sicher Einsiedler, eine jede auf ihrem Berggipfel oder — Mörderinnen unten im Tal ... Wir stammen vielleicht von Hunden ab, da der Geruch einen so mächtigen Einfluß auf unsere Sinne hat ... Wir tragen, wir Frauen, jede ihre Maske, stets die, die uns am bequemsten ist ... Es gibt Gedanken, die eine Frau nicht einmal dem Manne auszuliefern vermag, den sie liebt, und gelte es ihr Leben und — das seine ..."

Diese Elsie Lindtner nun, deren Gedanken über die Frau doch als durchaus subjektive bezeichnet werden müssen und die keinen größeren Allgemeinwert haben, als die Sentenzen Schopenhauers über die Liebe oder Tolstois über die Kunst, — diese Elsie Lindtner liebt den fast um ein Jahrzehnt jüngeren Kunsthistoriker Jörgen Malthe und auch er liebte sie wohl — aber sie war stets eine anständige brave Frau und zwischen beiden war auch nie mit einem Wort von ihren Empfindungen die Rede. Aber jetzt, in der Einsamkeit, wo die geschiedene Elsie Lindtner — geschieden wegen Hysterie, Laune, Langeweile und Hunger nach Liebe — Herrin ihres eigenen Schicksals ist, verlangt sie nach dem geliebten Manne, und es ist ihr gleichgültig, ob Jörgen Malthe sie zur Frau nehmen oder ob er sie nur auf eine Weile zur Geliebten wird haben wollen. Und Jörgen kommt und reist gleich wieder ab — er liebt Elsie nicht mehr. Und so zurückgestoßen in die furchtbarste Verzweiflung und in die unerträglichste Einsamkeit, sucht sie wieder Rettung und Zuflucht bei ihrem ersten Manne, der sie ja nur ungern von sich gelassen hat und also wohl noch liebt. Elsie gesteht ihm ganz offen — und wir wissen nun, wieweit ihre Offenheit gehen kann — daß sie doch nicht für die Einsamkeit geschaffen sei, daß sie nicht allein und vor allem nicht ohne Mann leben könne, kurz — daß sie sich in seine Arme zurücksehne. „Wenn zwei Menschen so miteinander ge-

lebt haben, wie du und ich, ist alles Gerede über Scheidung nichts als Worte. Man trennt sich nicht nach einer zweiundzwanzigjährigen Ehe. Selbst wenn jeder für sich lebt." Aber ihr erster Mann, Richard, schreibt ihr, verlegen vor Glück, daß er vor einer neuen Eheschließung mit einer Neunzehnjährigen stehe und daß er seiner ersten Frau, Elsie, allen Frieden wünsche und alle Freiheit. Und nun von zwei Seiten verschmäht, zwiefach abgewiesen, sucht Elsie ihre Bitterkeit, ihre Einsamkeit und ihre Enttäuschungen auf einer Weltreise zu verwinden.

Was war die Ursache des buchhändlerischen Erfolges dieser sexualpathologischen Schrift? Die wird niemand ergründen. Denn das Problem des gefährlichen Alters ist ja unendlich oft in der Literatur diskutiert worden. Was in diesem unerbittlichen Buche verkündet wird, das ist — vom Gesichtspunkt einer Elsie Lindtner aus — die lauterste Wahrheit. Vielleicht fand das Publikum eine Woche lang Geschmack an der Wahrheit! Das Publikum ist zu allem fähig. Es war jedenfalls etwas Erhebendes, zu sehen, wie sich das Publikum darum riß, die Wahrheit zu hören.

Nie hätte diese stille Dichterin mit dem Kinderherzen es sich träumen lassen, daß ein paar Sätze, arglos hingeschrieben, und dazu noch einer hysterischen Frau zur Charakteristik ihres Seelenzustandes in den Mund gelegt, als persönliches Bekenntnis der Karin Michaelis ausgelegt werden

könnten. Weil „Das gefährliche Alter“, wie die meisten Bücher der Dichterin, in der Ichform geschrieben ist, hat man zwischen Dichtung und Leben künstlich einen Zusammenhang konstruiert. Selbstverständlich wird vom Persönlichen eines Dichters in seinen Dichtungen immer eine Spur zu finden sein; aber in diesem Falle hat man hinter der persönlichen Note Biographisches gesucht, hat psychologische Betrachtungen und Auslassungen mit intimen Geständnissen verwechselt, als hätte diese Frau je Anlaß gegeben zu der Annahme, daß sie mit ihren innersten Gefühlen hausieren ginge und sich so lächerlich bloßstellen würde. Hat nicht Turgenjew das „Tagebuch eines Überflüssigen“ geschrieben, Victor Hugo das „Tagebuch eines zum Tode Verurteilten“, Garschin das „Tagebuch eines Irrsinnigen“, Böhme das miserable „Tagebuch einer Verlorenen“ usw.? Und trotz des stark persönlich gefärbten Tones dieser Werke wird kein Vernünftiger sagen wollen oder können, diese Dichter seien mit jenen Irren, Schwindsüchtigen, Dirnen, Mördern identisch gewesen.

Es ist klar, wenn ein Dichter sich in die Seele eines Irren oder eines Mörders zu versetzen sucht, daß er dann die im Geiste erschaute Gestalt mit psychologischer Konsequenz durchführen wird; dann wird der Mörder wahrscheinlich Gedanken zum besten geben, die mit unserer Gesellschaftsordnung recht wenig im Einklang stehen und der

Irre wird manches sagen, wozu die Vernünftigen die Köpfe schütteln werden. Aber müßte man denn nicht ebenso den Kopf schütteln, wenn ich nun behaupten wollte, dieser Irre oder Mörder gebe die persönlichsten Anschauungen des Dichters wieder? Und müßten die Leser dann erst Verwahrung dagegen einlegen, so seien die Menschen im *allgemeinen* nicht? Wenn ich das Tagebuch einer nervösen Frau schreibe, die sich im Klimakterium befindet, *verallgemeinere* ich nicht, sondern sage: dieses und dieses Geschöpf wird unter solchen und solchen Verhältnissen so und so handeln, denken, schreiben; womit nicht gesagt sein soll, daß *alle* Frauen nun gleicherweise verdienten, wie tolle Hunde niedergeschlagen zu werden.

Aus den Mißverständnissen und Mißdeutungen, die das notgedrungen hervorrufen mußte, ist des „Gefährlichen Alters“ zweiter Teil herausgewachsen, „Elsie Lindtner“ betitelt, das keine Fortsetzung im üblichen Sinne ist.

Elsie Lindtner hat ihre große Reise nach Italien, Ägypten und Amerika angetreten und schreibt dann und wann an Richard, ihren ersten Gatten, einen ihrer drolligen Briefe. Anfangs ist Jeanne, die befreundete Hausgenossin, noch bei ihr; aber bald verläßt Jeanne ihre Herrin, von der sie sich später das Geständnis abquälen läßt, daß sie ein Kind erwarte — von Malthe; eben von jenem Manne, dem Elsie Lindtner entgegenjubelte und der sie verschmähte, weil — nun ist es Elsie Lindt-

ner klar — weil ihm die jüngere Jeanne gefallen hatte. Nicht nur Richard hatte seiner alternden Frau, als sie wieder zu ihm zurückkehren wollte, geantwortet, daß er nun ein jüngeres Weib liebe; auch Malthe gab ihr diese schmerzende Antwort, die Elsie nun das Gefühl gibt, als sei sie „ein Haufe welker Blätter". Der Mann also wird das Schönste und Tiefste in Elsie nicht mehr erlösen und befreien; aber das Kind. Denn ihre Sehnsucht nach dem Manne war im Grunde ja nichts, als die unbewußte Sehnsucht nach dem Kinde.

Und wie es im „Gefährlichen Alter" das geächtete „hysterische Weib" war, dessen Karin Michaelis sich angenommen hatte, ist es in diesem Buche das geächtete „uneheliche Kind". Da ist das Kind, das Jeanne zu erwarten hat; dann das Kind, dem Magna Wellmann entgegensieht; ferner ist da im Spital, wo Elsie an Masern krank liegt, ein schwerkrankes, ewig zeterndes Kind, das Elsie anfangs glühend haßt, um es später ebenso leidenschaftlich zu lieben. Und endlich ist da der kleine Kelly, ein wüstes, scheußliches Kind der Straße, das Elsie einfach irgendwo aufliest und adoptiert und das sie trotz oder wegen seiner furchtbaren Verwahrlosung bald innig liebt. Und ihre Liebe siegt endlich über alle seine bösen Instinkte; ihre Liebe läßt aus diesem von Pädagogen, Psychologen und Psychiatern als „geborenen Verbrecher" abgestempelten, aus diesem einst verlorenen und nun der Menschheit zurückgewonne-

nen Kinde einen neuen Menschen werden, der stark und froh einer neuen Zukunft entgegenschreitet. So siegt Elsie Lindtner, indem sie sich selber überwindet. Und von diesem inneren Siege berichtet sie etappenweise in ihren Briefen.

Die Dichterin hat wieder die Briefform gewählt. Vielleicht liebt sie diese Form, weil der Mensch, wenn er einen Brief an die geliebte Person schreibt, in seinen Gedanken gewissermaßen das Festkleid anlegt, weil das gesprochene Wort durch den alltäglichen Gebrauch so verblaßt, ausdruckslos und fast verunreinigt ist. Da man das Schöne nicht laut sagen kann, sagt es die Feder gern leise. In dem stillen Brief gibt man seine besten Gefühle; trotzdem braucht es nicht Pose zu sein, nicht Falschheit, kein bewußtes Sichbessermachen, wenn aus dem Brief eine bessere Seele zu uns spricht, als im Alltagsleben. Der Liebende ist nicht verlogen in seinen Liebesbriefen; er macht sich nicht besser, er wird besser, und er ist es auch, während er schreibt. In den Augenblicken des Gefühlsüberschwanges, den erhabensten Momenten, die das Leben uns schenkt, ist er ebenso wahr, wie das Weib, wenn es von seinem lauten Triebleben spricht, das sich in Briefen an den Geliebten in köstliche Seelenwerte umsetzt.

In diesem Buche der Karin Michaelis gibt es ein paar Briefe, die die reiche Seele der Dichterin, jener, die „Das Kind" geschrieben hat, in edler Weise spiegeln. Hier ist man ganz aufs Intime

und Feine gestellt und hier gibt es, obwohl sich neue erotische Fäden anspinnen, kein lautes Wort, das verletzen oder stören könnte. —

Es sind noch ein paar Worte über ihren Roman „Rachel“ zu sagen. Es war ein Verlegerkniff, dieses Werk einen „Ghettoroman“ zu nennen. Denn es sind gerade zwanzig Seiten dieses sonderbaren Buches, die im Amsterdamer Ghetto spielen, die für den Inhalt und die Entwicklung des Buches aber ohne jede Bedeutung sind. Rachel ist der persongewordene Vampyr. Ein Dämon, der Männer frißt; eine Hexe, die die Sinne der Männer verzaubert und sie zu Mord und Totschlag treibt; ein kapriziöses, sinnliches, unfruchtbares, satanisches Weib; ein Kind, von dem armen Simon Jumaisohn aufgelesen, dann herangewachsen und verzogen durch die Erfüllung aller ihrer Launen. Dieses Geschöpf, das schon als Baby nach Diamanten giert und sich in elender Hütte wie ein Königskind behandeln läßt, wird später, wie jene halberfrorene Schlange, die ihren Wohltäter biß und tötete, ihren Pflegevater, der sich für sie opferte, verachten und verleugnen.

Sie wird natürlich irgendeinen alten steinreichen Mann mit ihrer Hand beglücken, der in ohnmächtiger Wut den Himmel anbellt, weil er für Rachel nicht mehr jung sein kann; sie wird diesen Mann quälen und wie ein ausrangiertes Spielzeug behandeln; sie wird sich darin gefallen, zwei Brüder zu lieben, von denen jeder glaubt, der Bevorzugte

zu sein, und während sie den einen lockt, wird sie den andern anreizen, um ihretwillen zum Mörder zu werden. Und während sie diese beiden Brüder toll macht, wird sie sich einem Dritten hingeben, der sie vielleicht prügelt und verächtlich behandelt.

Soweit wäre nichts Besonderes an dieser Geschichte. Das Dämonische liegt darin, daß diese Rachel die Sinne der beiden Brüder so sehr verwirrt, daß der eine, der Mörder ihres Gatten, nicht einmal weiß, daß er den Gatten ermordet hat. Er hat diese unselige Tat in einem Zustande der Behexung, der seelischen Bewußtlosigkeit verübt, war durch eine dämonische Gedankenübertragung gezwungen worden, zu morden — und nun hält dieser Unglückliche, der überdies das Amt eines Richters innehat, seinen unschuldigen Bruder für den Mörder und er sucht, da er, der Mörder, selber die Untersuchung dieser Mordtat zu leiten hat, die vermeintliche Tat seines Bruders, den er über alle Maßen liebt, zu verwischen. Unter der Mordtat leidet er nicht; denn er weiß ja nicht, daß er sie ausgeführt hat; er leidet nur unter der Gewissenspein, um der Liebe willen, die er für den Bruder fühlt, zugunsten des Bruders das Recht gebeugt zu haben.

Diese Konflikte, die fein durcheinandergesponnen sind und die Probleme der Hypnose, der Besessenheit, jener Besessenheit, die man im Mittelalter als Incubus und Succubus bezeichnete, die Probleme des Doppelgängertums, des sonderbaren Irreseins und mehr, hat Karin Michaelis mit ihrem

glücklichen Instinkt lebendig gemacht und an einigen Menschen dargestellt, deren Schicksale wir mit Spannung verfolgen.

Zuweilen ist eine Kraft in der Charakteristik, die an Maupassants Irrenhausgeschichten erinnert, und zuweilen macht sich ein Blick für das Visionäre bemerkbar, der an die feinen Russen gemahnt. Jedenfalls steht dies Werk künstlerisch und dichterisch auf einer ganz anderen Höhe als „Das gefährliche Alter", das so viel Geschrei verursacht hat.

In Karin Michaelis — und das ist charakteristisch für die Dichterin — ist wenig literarisches Wesen und wenig Mache, aber viel Natürlichkeit und viel kindliche Sonderbarkeit. Man sitzt gewissermaßen am Bette kranker Seelen, die nach dem Leben dürsten und schreien; Menschen, die wie verflogene und gefangene Vögelchen unter jedem kleinen Ereignis erschauern und sich ducken; die gleichsam hinter vergitterten Fenstern in die kochende, brüllende Welt hinausschauen, in der sie so fremd sind, so urfremd; in der ihnen jede Berührung mit der Wirklichkeit wehtut und der sie dennoch nicht ausweichen können.

Aber wie das wahre Geheimnis des Lebens im Suchen nach der Schönheit liegt, ist das wahre Geheimnis der Kunst dies, dem häßlichen Leben einen Schleier umzuhängen — wodurch man selbst der Häßlichkeit einen Schein von Schönheit gibt — und unsichtbar zu machen, was nicht wert ist, gesehen zu werden.

Die Aphorismen der Königin Christine von Schweden

Wir sind allmählich daran gewöhnt, vorurteilslosen Fürstinnen zu begegnen, die sich nicht scheuen, ihre Lebensgeschichte und die Intimitäten der Höfe vor der breitesten Öffentlichkeit auszukramen. Aber während heute schon ein bißchen Klatsch genügt, um das Interesse der ganzen Welt zu erregen, waren es ehemals Gedanken, durch die man das Volk aufrührte und in Atem hielt.

Wer sich beispielsweise von den Memoiren der Luise von Toscana einer in moralischer Hinsicht nicht weniger vorurteilslosen Fürstin, der Tochter des frommen Gustaf Adolf, der Königin Christine von Schweden zuwendet, wird ihre Freimütigkeit durch eine große Fülle von Gedanken gerechtfertigt finden.

Den heiligen Augustin nachahmend, machte sie den lieben Gott zu ihrem Beichtvater und schrieb acht Jahre vor ihrem Tode ihre Bekenntnisse nieder, die ausschließlich an Gott gerichtet sind, der, ein Allwissender, sie freilich nicht erst zu lesen brauchte. „Du weißt es Herr —" sagt sie da — „daß du mir ein Herz gabst, welches durch nichts befriedigt werden kann ... Nichts kann mich sättigen, nichts mir Genüge leisten als du. Du hast mich so groß gemacht, daß, wenn du mir auch

die Herrschaft der ganzen Welt gäbest, sie mich nicht befriedigen würde ... Gieb mir Stärke, wo es nötig ist, auf meine eigenen Unkosten die Wahrheit zu sagen ... Ich scheue die Wahrheit nicht ... Ich schreibe nicht, mich zu rechtfertigen; ich schreibe, um mich vor der ganzen Welt, wie ich es in deinen Augen bin, schuldig zu bekennen, daß ich alle deine Gnaden und Wohltaten grausam mißbraucht, dir schlecht gedient und mich all deiner Güte unwürdig gemacht habe ... Überdies war ich ungläubig und nicht sonderlich andächtig und mein feuriges, ungestümes Temperament gab mir einen ebenso starken Hang zur Liebe als zum Ehrgeiz ... Du weißt, was immer die Verleumdung sagen möge, daß ich an allen lügenhaften Sagen unschuldig bin, durch die sie mein Leben anzuschwärzen suchte. Ich gestehe, daß mich vielleicht der Hang meines Temperaments zu schrecklichen Verstößen hingerissen hätte, wenn ich nicht ein Mädchen gewesen wäre ... Ich kannte die Welt viel zu gut, um nicht zu wissen, daß ein Mädchen, welches seinem Vergnügen nachhängen will, eines Mannes bedarf: erst recht ein Mädchen meines Standes, welches nie heiratet, sondern sich mit einem Diener oder vielleicht einem Sklaven ihres Willens oder ihrer Laune begnügen muß."

Trotz der tugendhaften Gesinnung, die aus diesen Worten spricht, hielt sie es — wie ihr Leben beweist — mit Brutus, der sterbend ausrief: „Die Tugend ist ein bloßes Hirngespinst"; Christine

hatte allerdings hinzugefügt: „Tugend und Rechtschaffenheit wären bloße Hirngespinste ohne die Existenz Gottes“. Trotzdem darf man sie jedoch auch nicht ausschließlich nach dem Bilde beurteilen, das August Strindberg von ihr entwarf, der in ihr eine Mischung von Diebin, Wahnsinnigen, Dirne und Ladenmamsell sah. Denn, um ihre eigenen Worte zu gebrauchen: „Das Geständnis unserer Nichtigkeit sind wir nur Gott schuldig“. Die Schlafzimmeruntugenden einer Königin, ihre politischen Rankünen, ja selbst ihre äußerste Charakterlosigkeit können kein hinreichender Maßstab sein, den rein literarischen Wert der Gedanken, die sie hinterlassen hat, anzutasten oder gar herabzusetzen. Es geht uns nichts an, ob sie auch wirklich den Gedanken nachlebte, die sie uns überliefert hat; die Frage ist nur, ob diese Gedanken für uns von Wert sind. Und das wird niemand bestreiten.

Ich selber glaube auch nicht an ihre Gottergebenheit; denn trotz der Frömmigkeit, die sie bekundet, war um die Zeit, als Christine ihre Memoiren schrieb, ihr Vertrauter und Freund der Theologe Isaac Vossius, der an alles glaubte, nur nicht an das, was in der Bibel stand. Essen und trinken wir, pflegte er zu sagen; alles andere ist eitel.

Wahr ist, daß Christine mehr als genug verleumdet und angeschwärzt wurde. Und als ihr Lehrer, der Bischof Johann Matthiä, ihr einst Vorhaltungen machte, antwortete sie ihm: „Wenn die

Leute genug über mich geredet haben, so werden sie von etwas anderem sprechen." Aber die Anschauung, die aus diesen Worten spricht, muß nicht immer einer laxen Moral entspringen; sie kann sehr gut in der Verachtung der Menge ihre Wurzel haben. Denn daß sie von den Menschen keine allzu hohe Meinung hatte, verraten deutlich Aphorismen wie die folgenden:

„Undank zu leiden ist eine Art Wollust, deren Genuß nur großen Seelen vorbehalten ist."

„Feinde hassen immer aufrichtig; aber Freunde lieben nicht immer so."

„Das Verdienst der Leute ist oft das größte Hindernis ihres Glücks."

„Es gibt Leute, die man immer mehr bewundert und immer mehr fürchtet, je besser man sie kennt."

„Man muß sich daran gewöhnen, zu sehen, daß Toren für klug, Feiglinge für tapfer, Bösewichte für redliche Leute gehalten werden. Du bist ein Neuling, wenn du dich darüber ärgerst."

„Man tut den Menschen oft unrecht, wenn man an ihrer Redlichkeit zweifelt. Man fügt sich selbst aber weit größeres Unrecht zu, wenn man nicht daran zweifelt."

„Man muß mit den Menschen wie mit Kranken umgehen, von denen man alles duldet, ohne sich durch das, was sie sagen oder tun, für entehrt zu halten. Man muß sie lieben und Mitleid mit ihnen haben."

„Einem Menschen ein Geheimnis anvertrauen, heißt ihm eine Ehre erweisen."

„Eigennutz ist der unbekannte Gott, dem viele Menschen alles opfern."

„Es gibt Leute, welche glauben, sich Achtung zu erwerben, wenn sie sich Bildsäulen setzen lassen; aber das ist das Geheimnis, sich lächerlich, aber nicht gefürchtet zu machen."

„Mäßigung ist in den Wissenschaften ebenso nötig, als in allen anderen Dingen. Mancher unterliegt der Last, wenn er sich ihnen widmet und wird, anstatt klüger zu werden, nur dümmer und alberner."

„Nichts ist lästiger als ein Mensch, der größer scheinen will, als er ist."

Sehr fein und immer beherzigenswert ist das, was Christine über die Erziehung fürstlicher Kinder sagt: „Ein für den Thron geborenes Kind ist ein allgemeines Gut, von welchem der Ruhm des Staats und das Glück jedes einzelnen abhängt. Daher kann man in der Erziehung der Prinzen nicht sorgfältig genug sein und sollte diese jungen königlichen Pflanzen mit dem Fleiß und der Kunst verpflegen, die sie wohl verdienen. Indessen ist der Irrtum des Volkes und das Unglück der Fürsten so groß, daß der gemeine Haufen der Menschen überzeugt ist, man müsse nur darauf arbeiten, die Fürsten zu albernen, dummen und schlechten Menschen zu machen, um sich gegen eine Gewalt zu sichern, vor der alles zittert ... Man sollte auf die natürlichen Anlagen der Kinder, auf das Klima, in dem sie geboren wurden, und auf ihr Geschlecht Rücksicht nehmen ... Es ist freilich wahr, daß

alle Mühe und Arbeit verloren ist, wenn es an natürlicher Anlage fehlt."

Eine reiche Erfahrung auf dem Thron — und wenn man von Erfahrungen redet, meint man immer die bösen und nie die guten — spricht auch aus diesen Aphorismen:

„Ein Fürst muß sich als den gekrönten Sklaven des Volks betrachten, der für Menschen arbeitet, die nie mit ihm zufrieden sein werden, selbst wenn er noch so große Wunder verrichtete."

„Wenn das Herz nicht königlich ist, so ist man nie König."

„Wenige Gefangene werden so streng bewacht wie die Fürsten."

„Es gibt Leute, welche das Glück nur erhebt, um sie lächerlich zu machen."

„Das Gesetz des Theodosius war ebenso gerecht als weise: es befahl, niemand vor dem dreißigsten Tage nach der Verurteilung hinzurichten. Diese Vorsicht ist notwendig, um das Gewissen der Fürsten zu beruhigen. Man kann die Leute immer töten, aber man kann sie nicht wieder lebendig machen."

„Leute, welche nichts zu verlieren haben, sind in einem Staat gefährlich, wenn sie außerdem Mut besitzen. Man muß sie brauchen oder sie zugrunde richten. Das großmütigste und sicherste ist, sie zu brauchen, um sie zufrieden zu stellen."

„Wenn große Menschen ohne Ämter sind, ist es kein Unglück für sie, sondern für den Staat."

„Man ist immer, was man sich selbst scheint, aber nicht immer das, was man andern scheinen will."

„Umsonst hoffen Fürsten, die Wahrheit von anderen zu erfahren, wenn sie sich diese nicht selbst sagen."

„Ein Fürst muß jedermann den Zutritt zu sich gestatten. Er muß gleich der Sonne allen Blicken ausgesetzt sein. Er darf sich weder durch Minister noch Günstlinge einschließen lassen, sonst ist er verloren."

„Wenn die Fürsten wirklich ihre Pflicht kennen würden, so würde niemand Fürst sein wollen."

„Einen Feind verlieren ist ein größerer Verlust, als man denkt."

„Sich selbst besiegen, heißt über seinen mächtigsten Feind triumphieren."

Liest man diese ausgezeichneten Gedanken der kleinen Königin, so sagt man sich, sie, die diese Ideen gehabt, müsse sie doch auch innerlich erlebt und als richtig erkannt haben, und die selbstverständliche Folge müsse die sein, daß sie dem reinen Ideal eines Regenten, das sie vor sich sah, auch nachstreben mußte. Weit gefehlt! Wie ein Baum seine schönen Blüten treibt, die er nach einiger Zeit abwirft, ohne sich weiter um sie zu bekümmern, so ging auch sie, ungeachtet der schönen Blüten, die ihr Geist trieb und trotz des Wissens, das sie von einer besseren Lebensführung hatte, ihren keineswegs reinen Weg. Die Zweiheit im

Menschen offenbart häufig die seltsamsten Kontraste zwischen Denken und Handeln. Aber ich bin der Meinung, daß das äußere Leben, das ein Mensch lebt, niemals für die Beurteilung seines eigentlichen Wertes maßgebend sein kann. Wie Gott, sollten wir mehr auf das Innere, auf den Kern der Dinge und Menschen achten, als auf die häßliche und bittere Schale, die die Dinge und Menschen oft einschließt. Wenn ich einer so dualistischen Natur, wie die Königin Christine es war, gegenüberstehe, halte ich es gern mit jenem Philosophen, der das Äußere der Dinge für Lug und Schein erklärte, und immer mehr erkenne ich, daß wir ausschließlich in der Phantasie die großen Erschütterungen und Erhebungen erleben und daß es Wahrheit in plumper Realität gar nicht gibt. Alles ist Schein, Maja. Was greifbar ist, ist immer nur der Stoff; das Wesen der Dinge liegt aber hinter dem Scheine und dieses Wesen ist der Geist. Der Geist aber ist unirdisch.

Christine hat über Wahrheit und Lüge, Glück und Unglück, Armut und Reichtum, Bücher und Menschen, Ruhm und Ehre, Liebe und Haß usw. Vortreffliches gesagt, das allen Klatsch, den man über sie zusammengetragen hat, noch lange überleben wird. Sind die folgenden Aphorismen nicht eines Montaigne würdig?

„Man ist nicht unschuldig, weil man unwissend ist."

„Das Glück maskiert oft die Menschen, aber Gelegenheiten entlarven sie."

„Diejenigen, welche das Gelübde der Keuschheit ablegten, glauben, diese einzige Tugend verwandle alle anderen Verfehlungen und Torheiten in Verdienste."

„Die Peinlichkeit der Beichte besteht nach meinem Dafürhalten nicht darin, das Böse zu gestehen, da man sich nicht schämte, es zu tun. Am schwersten ist es, unsere Leidenschaften und Vergnügungen aufrichtig zu bereuen und ihnen redlich und für immer zu entsagen. Doch Gott verdient dieses große Opfer um uns."

„Der Wohlstand ist ein Tyrann, von dem man sich nicht ungestraft befreit."

„Man macht sich Götzen, die man anbetet und die man fürchtet, weil man sie geschaffen hat."

„Man ist verpflichtet die Wahrheit zu sagen; aber man ist nicht verpflichtet alle Wahrheiten zu sagen."

„Die Menschen wären verloren, wenn ihre Wünsche immer in Erfüllung gingen."

„Alles soll seinen Wert haben; Verdienst, Fleiß, Geburt, Geld müssen im Staat ihre Stelle finden. Aber jede Sache muß nur so viel gelten, als sie wert ist."

„Das Orakel, welches befahl, die Toten um Rat zu fragen, meinte ohne Zweifel Bücher."

„Man muß viel lesen, um sich zu unterrichten, um sich zu bessern und um sich zu trösten."

„Die Männer verheiraten sich, weil sie nicht wissen, was sie tun, und die Mädchen, um sich

unter dem Schutz eines Mannes Freiheit zu verschaffen."

„Die Stunde des Todes ist die Stunde der Wahrheit."

Die Königin hatte Gedanken. Es war auch weniger die Kühnheit und Offenheit ihrer Selbstcharakteristik, durch die sie ihre Zeitgenossen so verblüffte, als etwas weit Gefährlicheres: eben diese Gedanken. Sie hat ihre Grundsätze und Meinungen in zwei längst vergessenen und völlig unbekannten Werken: „Mein Zeitvertreib" und „Sentiments" niedergelegt, die — wie man sieht — mindestens so fesselnd, klug und lebensweise sind, wie die Maximen Larochefoucaulds oder Vauvenargues'. „Sie stammen" — sagt die Königin — „von einer Person, die nichts wünscht, nichts fürchtet und auch keinem Menschen etwas aufdrängen will."

Nordische Naturschilderer

Wer die Besonderheit einer landschaftlichen Physiognomie ebenso zu erkennen vermag, wie das Charakteristische menschlicher Physiognomien, der weiß, daß das Antlitz der nordischen Landschaft bestimmte Merkmale aufweist, die man in keinem anderen Lande wiederfindet. Der bodenständige primitive Mensch würde dieses Eigenartige, Wesentliche, Einzige seiner Heimat am getreuesten widerspiegeln, da er ja nichts als bloßer Reflex seiner eingeborenen Eigenart ist; ein Produkt seines Bodens und Klimas, seiner Umgebung und Gesellschaft. Der geistige Mensch jedoch, der durch Studium, Kultur und Erfahrung sein völkisches Wesen an anderen Eigenarten bereits abgeschliffen und sich dem allgemeinen europäischen Kulturtyp genähert hat, wird nur noch durch seinen Ideenkreis wirken, nicht aber durch seine ethnographische Fremdartigkeit. Geister, die nationale Widerstandskraft genug hätten, sich durch die gleichmachende Kultur in ihrer Volkseigenart nicht verwaschen zu lassen, sind jedoch äußerst selten. Peter Nansen ist z. B. ein europäischer Schriftsteller, aber kein typisch dänischer; seine Werke könnten ursprünglich ebensogut französisch wie deutsch geschrieben sein; daß sie in Kopenhagen

spielen, spricht nicht gegen diese Behauptung. Aber es gibt einige Autoren, deren Werke nach Afrika oder auf den Mond verlegt sind, und die man dennoch, selbst noch in der Übersetzung, als typisch dänisch erkennt.

Vor allen Dingen verrät sich das charakteristisch Ethnologische, das andersgeartete Auge und der feinere Sinn am auffälligsten da, wo es sich darum handelt, den landschaftlichen Eindruck wiederzugeben. Eine unbeschreibliche Zartheit umwittert diese Schilderungen der heimatlichen Erde; der Stil wird duftig wie eine taufrische Wiese und würzig wie ein Hochgebirgswald. Eine gewisse Ehrfurcht macht sich fühlbar, nicht anders, als sprächen diese Dichter von ihrer Mutter.

Das Geheimnis besteht darin, daß sie sich nicht vom Stoff und von äußeren Dingen anregen lassen, daß der Dichter in ihnen nicht erweckt wird durch Begebnisse, die von außen an sie herantreten, sondern daß sie von innen heraus schildern. Ein Akkord tönt in ihnen, träumerisch geben sie sich dem Klang hin und machen eine Melodie daraus. Das beste an diesen Schilderungen ist nicht erzählbar. Man kann die Harmonie der Sphären nicht erzählen und Nachtigallensang und Meeresrauschen lassen sich ebensowenig beschreiben, wie das Aroma der geliebten Frau oder der Duft der La France-Rosen.

Sie sind die eigentlichen charakteristischen Vertreter der nordischen Literatur und einige von

ihnen seien hier mit ihren besten Büchern in knappen Strichen skizziert.

JÜRGEN JÜRGENSEN

hat sich ausschließlich mit dem Kongo befaßt. Aber jede Zeile, jede Nüance verrät den Dänen. Der Stil hat etwas unendlich Zartes; er ist nervös, feingliedrig und ungemein weich und leise. Seine Anschmiegsamkeit an den Stoff ist außerordentlich groß. Er ist durchaus feminin, hingehaucht und erinnert in seiner Farbigkeit an die feinen stillen japanischen Aquarelle.

Das erste Buch, durch das er bekannt wurde, betitelt sich „Christian Svarres Kongofahrt".

„Ich widme diese Schilderung — beginnt der Autor — dem gigantischen Kulturtraum aus dem Inneren Afrikas, der sich verworren Bahn gebrochen hat in den heldenmütigen Seelen der Toten und verwirklicht werden soll in den Seelen der Lebenden."

In der Tat, der Autor gibt hier mehr, als eine bloße dichterische Beschreibung der Urwälder Afrikas und ihrer wilden Eingeborenen. Es ist auch mehr, als eine poetische Darstellung des Kolonialproblems, wie es sich im Kopfe eines sensitiven Dänen spiegelt, der Land und Bewohner aus eigener siebenjähriger Anschauung kennt. Hier ist vielmehr ein Gegenstück des „Max Havelaar", in dem mit gleich starkem Pathos die nichtige Nichtigkeit aller Zivilisationsversuche, die Ohnmacht aller

kulturellen Errungenschaften, die Absurdität aller moralischen und religiösen Reformen und die Brutalität in der Behandlung wilder Stämme anschaulich dargestellt wird. Es wird die Unmöglichkeit gezeigt, europäisches Denken und Fühlen den afrikanischen Urwaldbewohnern aufzudrängen. Es wird an wahrheitsatmenden Beispielen illustriert, daß die Theorien, die der zivilisationsbeflissene Mitteleuropäer am grünen Tisch ausarbeitet, nicht mit dem Wesen und der Natur des Afrikaners rechnen; daß man vielleicht alle materiellen Vorteile klug in Anschlag bringt, die eine Zivilisierung der Wilden und eine Ausbeutung ihres Landes haben könnten; daß man aber bei dieser Art Kalkulation einen sehr wichtigen Faktor in die Rechnung nicht mit einbezogen hat: die Seele des Eingeborenen. Die Folge ist, daß sich heftige Reibungen ergeben, die bei Weißen und Schwarzen sinnlose Opfer fordern.

In den Schilderungen Jürgensens ist etwas von der geheimnisvollen Größe des Urwaldes, dessen ernste Wildheit wie ein gewaltiges Symbol im Hintergrunde seiner vortrefflichen Bücher steht. Man fühlt, daß Jürgensens Schilderungen dort in jenen Wäldern selber entstanden sind, wo die Schauer großer Ängste den Dichter umwitterten, der, während er den Pulsschlag der Natur behorchte, begriffen hat, daß man ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit begeht, wenn man dem wilden Steinbildanbeter die problematischen Werte der mitteleuropäischen Kultur aufoktroyieren will. Und während er in der

gottesfürchtigen Stille des Urwaldes den Stimmen seines Hirns und Herzens lauscht, hört er sein Gewissen sprechen, das ihm verbietet, den unvernünftigen Befehlen seiner Verwaltung zu folgen, die nicht mit der Wirklichkeit rechnet. Es ist, als sei in Jürgensen ein später Schüler Rousseaus entstanden, der mit Nachdruck dartut, daß aus der Kultur nicht immer Glück erwächst und daß unsere Kulturträger sich oft in Jäger verwandeln, die auf schwarze Menschen Jagd machen, wie auf irgendwelche wilden Tiere.

Das alles ist noch deutlicher, mit einem eindringlichen Impressionismus, in Jürgensens Novellenband „Fieber" zur Darstellung gebracht. Wir sehen, wie die europäischen, nach dem Urwald abkommandierten Leutnants die Verhaltungsmaßregeln weltfremder zivilisierter Befehlshaber verlachen und verfluchen; Vorschriften, die unter einer Sonne, die tausend seltsame Triebe aus dem Grunde der Seele hervorlockt, sich nicht erfüllen lassen von wilden Menschen, die sich nach dem Feuer sehnen, das sie verzehren soll. Die ihre eigenen Frauen dem Feinde verkaufen, der sie dann frißt. Jürgensen läßt uns den Kampf gegen die grauenhaften Visionen des Urwaldes, die ihn in einsamen Nächten quälten, mitkämpfen, überträgt auf unser Gemüt die schwüle Unruhe, die der Urtierinstinkt erzeugt, der alle moralische Verantwortlichkeit unter sich begräbt. Entsetzen erfüllt den Leser vor dem unbekannten Wesen, das sich im Urwalde wie ein Vampyr über

die menschliche Phantasie stürzt, wenn in der Riesenperücke des Waldes der Sturm wühlt und tobt, wenn in angsterfüllten Nächten das Hirn des zivilisierten Menschen versagt und ein schreckliches Fieber die Seele niederzukämpfen sucht, die in Flammen steht. Man sieht hier, wie die Empfindlichen unter den Soldaten, deren Sinne durch das Leben in den Tiefen des Urwaldes gewissermaßen enthäutet worden sind, von einer fast unsichtbaren Macht hinweggerafft werden; wie ein fremder Kummer das Herz wie ein heimliches Gift zerfrißt und den Menschen zum Empörer gegen die Gesetze des Lebens und des Todes macht.

„Die große Expedition" ist nur ein weiteres Glied in der Kette dieser aus tiefster Menschenliebe pessimistisch tönenden Bücher. Auch hier wird der Urwald mit all seinem wilden und wirren Leben beschrieben. Denn das hat Jürgensen wie kein Zweiter heraus: Das Leben und Weben, die brünstige Wildheit und die ernste Größe, das gewaltige Chaos des Vegetabilischen und die tausend unheimlichen Wunder des Animalischen so darzustellen, daß man tatsächlich an diesen Wanderungen, die seine Kolonisationssoldaten ausführen, als ein Miterlebender teilnimmt.

Was Jürgensens Bücher neben allem Künstlerischen stofflich so überaus wertvoll macht, das ist ihr großer kolonial-politischer Wert. Denn darüber kann kein Zweifel bestehen, daß Jürgensen nicht nur zur Feder gegriffen hat, um einen Kreis euro-

päischer Leser zu unterhalten, sondern weil es ihn trieb, durch das, was er aus eigener Anschauung erlebt und erlitten hat, auf jene gesetzgeberischen Faktoren einzuwirken, die hier Wandel zum Besseren schaffen können. Er ist in seinen Büchern Ankläger einer Politik, die ein unbekanntes, wildes Stück Erde ohne Berücksichtigung der völkerpsychologischen Momente mit der europäischen Zivilisation beglücken will. Freilich würden Jürgensens Ideen über die europäische Kolonialpolitik keinen Anspruch darauf erheben können, künstlerisch bewertet zu werden, wenn diese Ideen nicht zugleich in einer so wundervollen dichterischen Form vorgetragen würden. Er ist ein Dichter, und zwar der besten einer, den das junge Dänemark hervorgebracht hat. Mit der Sensibilität und der stillen, aber deshalb nicht minder suggestiven Art seiner Landsleute, verbindet er eine plastische Darstellungskraft, die das Exotische und Fremdartige in bezwingender Weise festzuhalten weiß. Es ist geradezu fabelhaft, wie er die Massen dirigiert, und wie er rein ethnologische Dinge in die dichterische Sphäre zieht. Das Bewußtsein, immer in Gesellschaft eines feinen Künstlers zu sein, vervielfacht die Freude an seinen Büchern.

I. C. SÖRENSEN

In seinem Roman „Der Hai“ handelt es sich um eine grandiose und überaus fesselnde, dichterisch jedenfalls bisher noch nie geschilderte Jagd

auf Walfische, in die so etwas wie ein kleiner Roman hineinspielt.

Henrik Hai, einer jener Menschen, die in allen Kesseln des Lebens hartgekocht sind und sich kurzerhand ihre Rechte nehmen, die alle so etwas wie heimliche Napoleone sind, ist in den grönländischen Norden gekommen, auf die Walfischstation, wo sein alter Freund Grau sitzt, der vor zwei Jahren dasselbe Weib geheiratet hat, das sich Hai einst erzogen hatte. Und nun kommt er einfach her, um sich „sein" Weib zu holen. Er verlangt allen Ernstes von Grau, daß er freiwillig seiner Frau entsage, da er kein Recht auf sie habe; sie sei sein, Hais, Geschöpf und Schöpfung. Und da Grau das für eine der vielen unverständlichen und verrückten Ideen des ganz toll gewordenen Hai hält, lacht er ihn laut aus. Aber dann, gelegentlich einer Jagd auf den gefährlichen Pottwal, den Hai schießt, wird das Walfischboot, auf dem Grau und Hai sich befinden, von dem Wal zum Kentern gebracht. Grau geht dann auch unter und Hai rettet sich auf eine Planke, die ihn sicherlich zu der Frau führen wird, um deretwillen er einen ehrlichen Kampf mit Grau aufzunehmen gesonnen war.

Man sieht, es ist nicht viel Romanhandlung im „Hai"; aber sie ist auch höchst unwesentlich. Was dies Buch zu einer hervorragenden Leistung der dänischen Literatur stempelt, das ist der Kampf des Menschen mit dem Wal, dem aussterbenden Goliath des Meeres, und das ist die gewaltige,

düstere Natur, die mit Künstleraugen gesehen ist, die von äußerster Sensibilität sind und für die Meer, Himmel und Fels mehr sind als Wasser, Luft und Stein. Die Natur ist beseelt und durchseelt; sie hat ihre Launen, ihre Stimmungen und Verstimmungen. Ich greife willkürlich einen Passus heraus, der zugleich als Stilprobe gelten mag: „Und die hellen Nächte kamen mit ihrem ewigen Tag. Es war, als ob der Himmel in diesen Nächten seine Augen nicht schließen konnte. Die Natur schlief wie ein Fuchs, die Felsen schliefen mit bleichem zitterndem Lächeln auf den harten Zügen, der Fjord lag und schlief mit blanken, milden Augen, wie ein friedfertiger Patient in seinen Kissen."

In gleicher Weise ist alles in dem Buche gesehen. Aber es ist nicht nur die Natur allein, die so mächtig auf den Leser einwirkt. Wir bekommen ein äußerst lebendiges Bild von der Walfischstation da oben, ziehen mit den Schützen aufs Meer, sichten den Wal, lernen, je nachdem er „bläst", je nachdem er schmale Fontänen oder kleine Wasserwolken emporsprudelt, den Pottwal unterscheiden vom Blauwal und vom Köhlerwal; wir werfen die Harpune nach ihm aus, warten in angstvoller Spannung auf das Platzen der Granate im Leibe des Wals und lassen uns dann von dem tödlich getroffenen Meeresuntier, trotzdem wir vollen Gegendampf geben, meilenweit durchs Meer schleifen, bis ihm die Kräfte versagen und wir ihm endlich an die dreißigmal die Lanze im Herzen herum-

drehen können, ehe es verendet. Und dann schleifen wir solche drei oder vier gargantuanische Leichen, die rasch zu verwesen beginnen und die die Luft verpesten, heim zur Walfischstation. Und nun müssen wir, trotz des pestilenzartigen Gestanks, mit dabei sein, wie das Aas zerfetzt wird. Wir waten bis über die Knie in diesen verfaulten Riesenleibern, schneiden den Speck in langen Striemen heraus, bringen ihn in die Kessel, wo er klein geschnitten wird und stampfen ihn in die Maschine, um den Tran zu gewinnen.

Aber man muß das selber lesen, um die Plastik der Darstellung dieses Neulandes bewundern zu können. Und ebenso wie Herr Hai, versteht auch der Leser am Ende nicht, warum diesen Meerwundern so systematisch der Garaus gemacht wird, nur um die Menschheit um ein paar tausend Tonnen stinkenden Trans zu bereichern. Man versteht nicht, warum einer der gigantischsten Lebensformen ohne erheblichen Nutzen so massakerartig zu Leibe gegangen wird und gerät in Entrüstung über dieses sinnlose Hinschlachten der staunenswertesten Kraft des Meeres, so daß unsere Enkel den Wal sicher nur noch aus Märchen kennen werden.

Aber man hat nicht etwa tendenziöses Werk vor sich; die Betrachtungen über die Ausrottung des Wals ergeben sich vielmehr ganz natürlich als Reflexionen Hais, mit dem wir übrigens auch den Humor der Walfischjäger und ihr sogenanntes Walfischlatein kennenlernen.

Stofflich und stilistisch ist das Buch etwas absolut Neues und Feines, und es ist in literarischen Kreisen rasch bekannt geworden. Sörensens „Fahrt der Jomsburg“ kam nicht so sehr aus Neuland; es ist eine feine, stille Geschichte, deren Reiz mehr im Impressionistischen, als im Anekdotischen oder Stofflichen liegt. Das Tatsächliche an der Erzählung ist fast belanglos und bleibt wie hinter dichten Schleiern verborgen. Der Kohlenfrachtdampfer „Die Jomsburg“ macht eine Reise vom Finnischen Meerbusen nach London; in Petersburg kommt ein Passagier an Bord, der stets wie durch eine Wand von Heimlichkeiten vom Leser getrennt bleibt, und von dem man erst so ziemlich am Schlusse erfährt, daß er der Mörder des Generals Stoessel ist; ein Nihilist also, der auf der „Jomsburg“ ins Ausland flüchtet. Da er der einzige Passagier ist, die Fahrt aber im übrigen nichts an Langeweile zu wünschen übrig läßt, ist der Russe der ganzen Mannschaft als Gesprächsthema höchst willkommen. Erst in London wird den Schiffsleuten klar, wem sie zur Flucht verholfen haben; aber inzwischen ist der Flüchtling den Schiffsleuten und auch dem Leser so sympathisch geworden, daß man sich über die gelungene Flucht nur freut.

Denn erst in London bekommen wir Einblicke in die Seele dieses Russen, der weichen Gemüts ist, und dessen Herz sich gern der Menschheit opfern würde. Aber erst in London, im Zusammenprall mit verschiedenen deklassierten und aus-

gestoßenen Intelligenzen begreift er die kalte Härte des Lebens, das alltäglich und spießbürgerlich ist, das den Menschen verbrennt, nicht wie das Licht die Motte verbrennt, sondern langsam und unbarmherzig. Er sieht die Wirklichkeit, die dem Opfer gern selbst die Schuld gibt, und die von unbarmherziger Langmut ist. Er begreift, wie nutzlos es wäre, einen so ungleichen Kampf mit der Gesellschaft aufnehmen zu wollen, die die Dinge nicht sieht, die zu sehen sie nicht verträgt; die lächelnd über Leichen geht; die die Armen nicht beachtet, weil die Berührung mit der Armut schmutzig macht, und in der man höchstens bis zum vierzehnten Lebensjahr ein aufrichtiger und warmer Mensch ist. Jetzt erst erkennt unser warmherziger Nihilist, daß die Gesellschaft „Blendwerk ist, etwas scheinbar Existierendes, wie das Himmelsblau, ein dummer Begriff, den der Mensch ausgetüftelt hatte, wie so manche andere, um über Dinge mitreden zu können, die er nicht verstand. Die Gesellschaft war weiter nichts, als das wimmelnde Menschengewühl, das wuchs, wie es eben konnte, gleich dem Schimmel."

Diese Auffassung deutet an, daß in dem Werk eine große Summe von Gedanken niedergelegt ist, die keineswegs alltäglich sind und auch in ihrer Einseitigkeit starke Resonanz im Leser finden. Zuweilen bricht eine nüchterne, materialistische Weltanschauung durch; aber über allem Gedanklichen steht der Dichter mit seiner Macht, die erstarrte Materie zu lösen.

hat sich durch zwei Bücher unauslöschlich in mein Gedächtnis eingegraben. Das eine heißt „Der Seefall“. Ich habe so etwas Neuartiges und Wundervolles seit Jahren nicht gelesen. Seit Jahren war ich nicht so entzückt von einem Buche.

Was er schildert, das ist nicht das Milieu, sondern die Natur. Er beschreibt Gegenden, aus denen die düstere Märchenwelt noch nicht fortkultiviert ist; urdichte Wälder, in denen es nichts gibt als Himmel und Schnee und dann und wann einen verhungerten Wolf, einen flüchtenden Elch; oder eine gramvolle Einsamkeit, in der man nur mit den Sternen Zwiesprache halten kann.

Man fühlt es, daß seine Kenntnis der Natur mehr ist, als bloße umgedichtete Naturwissenschaft; es ist vielmehr ein inniges, intuitives Verstehen und Wissen von der Natur, das aus jeder Zeile spricht.

Man ist verblüfft durch seine Beobachtungen die bis ins innerste Herz der Natur und der Rassen dringen, die in dieser Natur leben. Alles ist zugleich scharf gesehen und tief empfunden, realistisch und naiv, stark und echt und von ganz neuem Klang. Die Trostlosigkeit des leeren Raumes empfindet Berg nach und schildert sie. Wenn er schreibt, hat er seinen ganzen Verstand gegenwärtig und sein ganzes Herz und seine beiden Falkenaugen, mit denen er selbst Visionäres, Vages, Verschwebendes noch deutlich sieht. Dank dieser

Dreieinigkeit im Schaffen — denn Viele schreiben nur mit dem Kopf oder nur mit dem Herzen oder ohne beides — gelingt es ihm, uns in den Bann seiner Schilderungen zu zwingen, die von einer langnachhaltigen, suggestiven Wirkung sind.

Wir sind in lappländischen Wäldern und Bergen, wo Bären, Wölfe, Vielfraße, Renntiere, Elche und andere Tiere und wenige wortkarge Menschen hausen, die Jagd aufeinander machen. Pertula, der Held, verliert schon bei seiner Geburt die Mutter, und der waldflüchtige, einsame Vater, der den Waldtieren nähersteht als den Menschen, zieht seinen Sohn einsiedlerisch und stumm auf. Bis zum Jünglingsalter sieht er fast keine anderen Lebewesen als den Vater und die Renntiere; dann und wann einen Wolf, einen Bären, einige Raben, vorüberwandernde Lappen. Pertula erfährt nicht und fühlt auch nicht was Liebe ist. Begriffe, wie Mutter- oder Vaterliebe, bleiben ihm fremd; solche Gefühle leben in ihm nur ganz instinktiv und erwachen in ihm zu einem dumpfen, unklaren Triebe, wie im Tiere. Dort oben, wo er lebt, gibt es keine Frauen. Und nachdem ihm die hungrigen Wölfe den Vater gefressen haben, bleibt ihm nichts als Hunger und Sehnsucht und Einsamkeit. Er vergießt keine Tränen, nun, wo er so weltverlassen ist. Aber schließlich, — er ist ja nicht allein. Was uns die Menschen sind, das sind ihm die Täler und Schluchten, die Seen und Wälder, die Berge und Felsklüfte. Alles, was er gelernt hat, ist Fischfang und Jagd, was er

empfindet, ist ein Bangen und Sehnen nach etwas Verlorenem, das er nicht nennen kann. Wie eine Föhre wächst er auf, stumm und groß; wie ein Urmensch streift er durch die Wälder und jagt und wird selber gejagt. Zuweilen peitscht ihn eine schreckliche Angst vor den Erd- und Wassergeistern auf — denn er steckt, wie alle Lappen, voll zauberischen Aberglaubens —, zuweilen läuft er blindlings seiner Sehnsucht nach, die irgend etwas Unbekanntem gilt.

Diesem Pertula ist im zweiten Teil des Buches ein anderer Held gegenübergestellt: ein Bär. Wie auch dieser Bär als Junges seine Mutter verliert, wie er sich einem alten Bären, der Mitleid mit dem jungen hat, anschließt, bis er größer wird und zu Kräften kommt und Jagd auf Tiere und Menschen macht, das alles ist in eine künstlerisch so prachtvolle Parallele zu Pertula gebracht, daß man baß darüber erstaunt, mit welchen einfachen Mitteln ein so vollendetes Kunstwerk entstanden ist.

Besonders hoch schätze ich diesen zweiten Teil, wo das Tierleben des Bären nicht mit den herkömmlichen Mitteln, Effekten und Finessen der Tierpsychologie, sondern mit einer so fabelhaften Hellsichtigkeit erfühlt und dargestellt ist, daß man nicht anders glaubt, als daß Bengt Berg einmal ein Bär gewesen sein müsse, da er nun die Seele dieses klugen Tieres in einer so suggestiven und überzeugenden Weise uns verständlich machen und nahe bringen konnte. Während man zum

Beispiel bei der Lektüre der vollendeten Seelenstudie Maeterlinks über seinen Hund die Empfindung nicht los wird, daß er dem Hunde viel von seinem eigenen menschlichen Intellekte unterschiebt, hat man bei Bengt Berg fortwährend das Gefühl, als plaudere er alle Geheimnisse aus, die er während seiner Verzauberung über die Natur des Bären erfahren habe.

Und dann liest man im dritten Teile des Buches voller Bewunderung, wie Pertula und der Bär zusammenprallen und wie die zwei einsamen Helden der seenreichen Wälder und der Schneeberge ihre Kräfte aneinander messen.

Eine gewaltige Naturliebe, ein erstaunliches Einfühlen in alles Lebendige, das sind die starken Gaben Bengt Bergs, die er in einem Stile darbringt, der etwas von dem erhabenen Rauschen eisiger Waldeinsamkeiten in sich trägt.

Sein zweites, als Dichtung minder bedeutendes, als Gedankenwerk weniger organisches Buch heißt „Genezareth“. Hier wird der Versuch gemacht, einen lappländischen Halbirren zu Jesus in eine Analogie zu bringen. Rasmussen, Selma Lagerlöf, Björnson u. a. nordische Dichter haben den gleichen Versuch gemacht; aber während diese das Stofflich-Tatsächliche ihrer künstlerischen Absicht in den Vordergrund rückten, werden bei Bengt Berg alle religiösen abergläubischen Geschehnisse nur Nebenwirkungen seiner gewaltigen Naturschilderungen. Er hat eine herz- und seelenaufwühlende

Art den Leser zu faszinieren und er ist zweifellos der Dichter, der den plastischsten Stil schreibt.

ANDREAS HAUKLAND

Meere und Wälder sind die Helden in den beiden stimmungsvollen Büchern des Norwegers Andreas Haukland („Das Meer und die großen Wälder", „Ansiedlergeschichten aus Nordland"), der mit gewaltiger Kraft die großen Naturmächte meistert und uns mit neuen Stimmungen und neuen Bildern bereichert, als redete aus ihm selbst die Natur.

Hauklands Leben ist seltsam; seinen Vater kennt er nicht, seine Mutter war ein armes Dienstmädchen. Er führte das Dasein eines vagabundierenden Zigeuners, bis ihn ein übervolles Herz zur Aussprache drängte. Nun liegen seine Bekenntnisse vor, und man sieht, daß er, fast verwachsen mit dem Walde und verwandt mit dem Meere, die letzten Geheimnisse von Wald und Meer zu enthüllen weiß, daß diese allein die Freunde waren, die ihn erzogen hatten. Darum klingt in seinen Worten etwas von dem wundersamen und ruhelosen Rauschen des Meeres und von dem tiefen Raunen des Waldes. Darum kennt er, wie vielleicht nur noch sein Landsmann Aage Madelung und wie der große Björnson, die Seele des Bären und des Wolfs, des Elchs und des Lämon. Gewaltig und dumpf, wie das Nordland selbst, zeigt Haukland uns diese schwerfälligen, wie aus Stein gehauenen Menschen

in ihrem Kampf mit der Wildnis, bemüht, dem kargen Boden, der Finsternis des Waldes und der Tiefe des Meeres die primitivste Nahrung abzugewinnen. Und der Mensch wird hier nicht wichtiger genommen als der Baum oder die Woge. Wenn Haukland einmal ein junges Weib beschreibt, das, wie der Erdgeist Wedekinds, unbewußt und nur seinem Wesen folgend, unter den Männern wütet, die es anlockt und vernichtet, so ist dieses Bild nicht mehr und nicht weniger ein Symbol der wirkenden Naturkraft, wie es die Bärin ist, wenn sie ihre Jungen verteidigt. Mit dem Auge des Dichters gesehen, ist es ganz gleichgültig, ob der Bär ein Opfer des Menschen wird oder umgekehrt. Alles in der Natur ist auf Kampf gestellt.

Aber diesen Kampf, des Lebens furchtbare Wahrheit, ohne Sentimentalität darzustellen, mit kalter Stärke das gierige Meer zu zeigen, den Fang des unter der Harpune zuckenden Wals, der schmerzlich ächzenden Robbe oder des blutig gerissenen Herings, den Raub des Weibes und die brüllende Raserei der Eifersucht — das und mehr mit meisterhafter Feder lebendig werden zu lassen, dazu gehört die ganze phänomenale Darstellungskraft Hauklands, diesen einsamen Sohnes der Wälder und Meere.

SVEND FLEURON

Wer an einem behaglichen Winterabend zu den Szenen und Skizzen greift, die Svend Fleuron unter

dem Titel „Ein Winter im Jägerhofe" hat erscheinen lassen, braucht nicht zu fürchten, durch die Derbheit und Einförmigkeit dieser Jagdgeschichten gelangweilt oder verletzt zu werden. Eine überraschende Fülle von Nuancen bietet der dänische Autor in diesem Werk. Er ist der echte Norde mit seinem sublimen Naturempfinden und seiner verinnerlichten und liebevollen Kleinmalerei. Er hat den Atem des Waldes tief in sich hineingetrunken und kennt die Stimme der Wildnis. Er weiß von ihren tiefsten Geheimnissen, von ihrem lautlosen Erleben, von ihrem tosenden Kämpfen und Stürmen.

Mit einem flotten und liebenswürdigen Vorwort bringt uns der Autor gleich in die frische Jagdstimmung hinein, die er in seiner Skizze „Daunenregen" in einer Fasanenjagd lebhaft schildert. Die stolze Herrenlust der Jagd teilt sich dem Leser so intensiv mit, daß er förmlich Jagdfieber bekommt. Und daneben steht die kleine Skizze „Schuhu", die das kreaturische Leid dieses großen gefangenen Vogels wahrhaft packend schildert. Der Wald schickt seine Rufe und Stimmen bis hinauf zu ihm, zum Jägerhaus; der erwachende Frühling sendet seine Boten, den Duft der feuchten Scholle, Tropfenklingen und erste blasse Sonne. Und ohnmächtig in der engen Umgitterung seines Käfigs muß der Schuhu warten und leiden, bis seine Stunde kommt und er für ein kleines Weilchen mit hinausgenommen wird auf die Jagd, „wenn die Habichte ziehen". Ein wahres Kabinettstück-

chen ist „Das alte Lied“, eine rührend einfache, kleine Liebesgeschichte vom blonden Förstertöchterlein und dem jungen Jägersmann, die sich gleichsam der Musik und dem Rhythmus eines kleinen, schlichten Liedes anpaßt. Die letzte Skizze „Pans Herde“ führt uns tief hinein in das Herz des Dickichts, „wo der Bussard baut und der Wanderfalk sich zur Ruhe setzt, wo der Sturm zum Winde und der Wind zum Säuseln wird“. Wir stehen ihm von Angesicht zu Angesicht gegenüber, dem großen Pan, dem Pan der Alten, der aus mystischen Nebelschauern und zottigen Tiergesichtern uns bannend anstarrt. Selbst den kühnen und beherzten Jägersmann trifft der Zauber und er möchte fliehen. Fliehen vor den unheimlichen Stimmen der Bäume, des geheimnisvollen Echos. Der Wald nimmt Rache an ihm, der sich vermessen zum Herrn über das Leben seiner Geschöpfe aufwarf.

MARTIN ANDERSEN-NEXÖ

ist 1869 als Sohn eines Steinklopfers in Bornholm geboren. Er war Viehknecht, Schuhmacherlehrling, Maurergeselle und Lehrer. Vor Jahren hat man ein paar Bücher von ihm in Deutschland übersetzt, die leider unter Ausschluß der Öffentlichkeit erschienen waren. Weder der Buchhandel noch die Kritik wußte etwas davon, was wieder einmal beweist, welch ein schlechter Maßstab der Erfolg für die Güte oder Bedeutung eines künstlerischen

Werkes ist. Ich möchte wetten, daß keine hundert Menschen in Deutschland etwas von Andersen-Nexös Roman „Sühne“ oder von seinen „Bornholmer Novellen“ wissen, die uns nicht nur schon aus dem Grunde interessieren müßten, weil sie fast die einzigen sind, in denen die Bauern der dänischen Insel beschrieben werden, die fast jeder reisende Norddeutsche besucht hat, sondern weil diesen Novellen künstlerisch kaum etwas gleich Wuchtiges und Kühnes, etwas so Originelles und Packendes an die Seite gesetzt werden kann. Er schildert immer mit kraftvoller Unerschrockenheit und sicherer Bildkraft die elementaren Triebe der Seele: Hunger, Liebe, Habgier, Eifersucht, und er wählt immer herbe und große Linien.

Verglichen mit diesen „Bornholmer Novellen“, sind die Geschichten, die Martin Andersen-Nexö unter dem Titel „Die Küste der Kindheit“ herausgegeben hat, sehr viel schwächer, wenngleich auch hinter ihnen noch eine starke Persönlichkeit steht, die ihre eigene Physiognomie trägt.

Andersen-Nexö eröffnet seinen Novellenband mit einer liebevollen Schilderung seiner Heimat. Er singt den Sang seiner Rasse, weil Liebe sein Blut höher pochen läßt und weil seinem Geist ein großes Ideal vorschwebt. Er hat diese schöne Novelle gewiß in der Fremde geschrieben, als die Einsamkeit schmerzlich an seinem Herzen nagte und als die Erinnerung an die Liebe und an den Haß in ihm wach geworden war, die er aus dem Heimatsboden gesogen.

„Wie frisch und empfänglich ist das Kindergemüt! Alles Starke stammt aus dem Einst. Ja, wie reich an Riesen sind jene Jahre gewesen, wo man klein war, — an Leuten, die mit Zauberei Bescheid wußten, die starke, giftige Sachen aßen und gewaltige Taten vollbrachten! . . . Man erlebt so vieles, wenn man hier und da Gelegenheit hat, Vergangenheit und Gegenwart zu verknüpfen und sich über eine Strecke Weges Rechenschaft abzulegen — man sieht so manch seltsames Geschick! Mit einer ganzen Reihe geaichter Wertmaße kommt man an, und das Leben schlägt sie einem, eins nach dem andern, aus der Hand; und wenn man sie alle verloren hat, dann hat man wohl Weisheit eingefangen . . . Ist man draußen in der Fremde so etwas wie ein rastloser Arbeitsmann geworden, hier liegt noch die Sorglosigkeit des Kindes über dem Dasein; sie macht es zu einer befriedigenden Tätigkeit, vom Morgen bis zum Abend umherzustreifen, die Kindheitserinnerungen wieder aufzufrischen und das Einst mit dem Jetzt zu vergleichen. Eine herrliche Beschäftigung ist das für den, den das Leben müde gemacht hat, und der den Drang empfindet, sich zu erneuern! Kein Erdreich ist für den Mann so nährend und so ursprünglich, wie das der Kindheit."

Andersen-Nexö beschreibt uns in der tiefsinnigen Geschichte vom „Paradies", wie hart und geizig dieses Erdreich ist; wie schwer die Fischer ums liebe Brot zu kämpfen haben, erzählt er in der

Novelle vom „Heringsfang“. Und zugleich mit diesen Erinnerungen, die die stärksten Impulse in ihm wachrufen, und alles Schöne, das in ihm ist, zum Blühen bringen, kommen Gestalten in seinem Geiste herauf, die er lange vergessen, die er längst tot geglaubt und von denen er nie gedacht hätte, daß sie sich einst in den Tagen der Kindheit seiner Seele so tief eingegraben. Dann fällt ihm die Geschichte von „Jakobs wundersamer Reise“ ein und die Geschichte von dem Häusler Jeppe Holm, dem die Geister des „Hünengrabs“ für seinen Frevel und seinen Unglauben den Tod gebracht haben. Dann die traurige Erinnerung an Anders, der sich zum „Idioten“ hatte schlagen lassen, der sanft war wie ein Lamm und arbeitsam wie ein Vieh; der aber wild und tobsüchtig wurde, wenn er seinen Schnaps nicht bekam. Und die Geschichte von dem kreuz- und lendenlahmen Gideon, vor dem der „Tod“ Angst hat, ebenso wie der Arbeiter „Ström“ vor seiner Frau, der er vor vielen Jahren einmal durchgebrannt ist, zu der zurückzukehren er aber eine unbestimmte Furcht hat, weshalb ihn seit damals die wütendsten Gewissensbisse quälen.

Daß man in Andersen-Nexö einen großen Künstler vor sich hat, der knapp und konzis, sonnenklar und stark zu erzählen weiß, daß insbesondere seine Bildkraft auf einen eigenartigen Geist hinweist, wird man sofort erkennen, wenn man auch nur eine kleine Geschichte von ihm liest.

All diese dänischen Dichter sind nicht im eigentlichen Sinne Erzähler, insofern man unter Erzähltem Anekdotisches versteht. Das meiste in ihren Büchern ist Schwingung und Farbe. Träume werden zu künstlerischen Gebilden, und Schatten empfangen Leben. Sie berichten alle von ihrer unersättlichen Gier nach Eindrücken. Die Schattenseite dieser Künstler ist, daß sie nicht eigentlich schaffen, nicht eigentlich eine Welt aufbauen, sondern meist immer aus dem Bereich ihrer Erinnerungen berichten. Das Schreiben ist ihnen mehr ein Genuß als ein Muß. Das Geschaute wird mit unerhört feiner, sensibler Feder aufgezeichnet und die Dinge werden kaum beschrieben. Betastet, möchte man sagen. Denn hier sind nur verdämmernde Farben, flüchtige Seufzer, verhallende Ausrufe, gedämpfte Lichter, erlesen stille Bilder, alles in leise Sätze gebannt, die man wirklich nur für sich allein lesen kann. Wie es Menschen gibt, die eine Vase nur um ihrer Form willen lieben und nicht daran denken, daß sie eigentlich einen Zweck zu erfüllen da sei, so warten diese Bücher auf Leser, die sich freuen können an der subtilen Form.

III

Russische Dichter

„Ich glaube, daß das tiefste Bedürfnis des russischen Volkes das Bedürfnis nach ständigem und unstillbaren Leid ist.

Dosto·ewski

Alexei Kolzow

Wir haben alle einmal unseren grimmigsten Haß, unsere saftigsten Flüche über der Kirche entladen, weil wir nur immer die unschuldigen Schafe sahen, denen von den frommen Gotteshirten die Wolle geschoren wurde. Aber man mag die Kirche schmähen, so viel man will; es ist unleugbar, daß sie auch ihre großen Verdienste hat. Der süße und einschläfernde Weihrauch in den juwelenbesetzten Kelchen, die ernsten Knaben in Spitzen und Scharlach, die schwarzen Beichtstühle, in denen die stillen Tragödien sich abspielen, die geflüsterten Worte der mystischen Gebete, die berückende Pracht der goldenen Altäre, die brausenden Stimmen der Orgelpfeifen, die heiligen Geheimnisse der Hostie — all das ist eine so stimmungsreiche Szenerie, daß ein religiös veranlagtes Gemüt und ein nach innen gekehrter Geist leicht davon bezwungen und überwältigt wird. Die Kirche liebt die knieenden Menschen; sie mag nicht jene, die aufrecht einhergehen, und deren stolzer Nacken sich vor keinem Gotte beugt. Man hat die Kirche deshalb oft gescholten. Aber ihr Verdienst — neben anderen — ist, daß sie öfters den ersten Anstoß gab zu einer Entfaltung der Kunst. Die Poesie der Deutschen, Franzosen,

Engländer, Polen, Italiener war am Anfang geistliche Poesie und die ersten Dichter waren Diener der Kirche; sie waren meist auch die einzigen, die im Besitze der Schreibkunst waren. Die deutsche Poesie beginnt mit dem Wessobrunner Gebet, dem Muspilli, dem Heliand, dem Krist und den religiösen Komödien der Nonne Roswitha.

Auch die erste Pflanzschule russischer Bildung und Kunst war die Kirche, die ihre eigene, der Masse des Volkes unverständliche Sprache hatte. Im Gegensatz zu dieser slawonischen, durch ihre Schrift, wie durch ihren Wort- und Satzbau im Griechischen wurzelnden Kirchensprache, wurde die volkstümliche Sprache des Landes zur Trägerin der besonders an lyrischen Erzeugnissen überaus reichen Volkspoesie.

Mit der Versöhnung und wechselseitigen Durchdringung dieser sprachlichen Gegensätze beginnt die Zeit der russischen Kunstpoesie, die in Fürst Kantemir († 1744) und Lomonossoff († 1765) ihre Vorläufer, in Dershawin († 1816) ihren Begründer und in Puschkin († 1836), dessen ebenbürtige Nachfolger Lermontoff und Kolzow waren, ihren höchsten Ausdruck fand. Fürst Kantemir war in seinen Satiren ein begeisterter Kampfgenosse seines kaiserlichen Herrn. Lomonossoffs und Dershawins Oden, obwohl sie das Gepräge des byzantischen Servilismus an sich trugen, förderten doch europäische Bildung. Besonders der reichbegabte Dershawin begann damit, dem aus der Fremde einge-

führten poetischen Gold spezifisch russische Prägung zu geben, indem er Erze, die in Rußland keinen Wert hatten, ausschied. Nur was dem Genius der russischen Sprache und Poesie gemäß war, eignete er sich zu dauerndem Schmucke an. Vonwisins poetisches Schaffen war sozialpolitisch gefärbt, Dimitrijew schilderte in kräftigen Satiren die Not, die ihn umgab. Shukowskys geniale Übersetzungen machten Rußland mit den Literaturen des Westens bekannt; Krylow geißelte in prachtvollen Fabeln die Bresthaftigkeit seiner Zeit; Gribojädow dramatisierte mit Molièrescher Kraft und Urwüchsigkeit das Schildbürgertum seines Volkes; Puschkin und Lermontoff endlich faßten all das zusammen, was ihre Vorgänger an sprachlichen und dichterischen Werten hinterlassen hatten und stellten sich somit an die Spitze der älteren russischen Literatur. Sie verliehen der Sprache die Fülle des Wohllauts. Sie gaben ihr Kraft und Schöne und machten sie zugleich zu dem geschmeidigen Werkzeug und dem erlösenden Organ ihrer komplizierten Gefühle und Stimmungen.

Zur schlichten großen Offenbarerin ward sie Alexei Kolzow, dem russischen Burns, der der Volksseele tiefe und in ihrer Schlichtheit gewaltige Melodien zu entlocken wußte. Bei ihm ist die reiche, bildsame und klangvolle russische Sprache mit gleichem Glück zur Trägerin nordischer Kraft, Klarheit und Tiefe und zu südlicher Sanftmut und Formenschöne geworden.

Im Herzen der Steppe unter Bauersleuten aufgewachsen, lernte er das Volk und seine Eigenart von ganzer Seele lieben. Die kleinen Leiden und Freuden teilte er mit den urwüchsigen Menschen, und ihre Prosa und Poesie nahm er mit tiefer Empfänglichkeit in sich auf. Nicht aus Kulturgeschichten, Sittenschilderungen oder aus dem Munde Anderer etwa lernte er seine Landsleute kennen. Mit eigenem Ohr lauschte er dem Pochen ihrer Herzen, in denen ebensoviel Treue wie Verschmitztheit, erotische Glut wie religiöse Leidenschaft verborgen lagen. Er vernahm ihre rauhe, erddampfende Sprache, hörte ihre bestrickenden Koseworte und unerhört saftigen Flüche; er sang ihre wehmütigen, von unaussprechbaren Schmerzen durchbebten Lieder mit, Gesänge, die sich bald wie das Heulen hungriger Wölfe, bald wie das süße Klagen einer einschmeichelnden Geige anhörten. Er sah, wie sie in der Trunkenheit in Tränen ausbrachen und sich wie verliebte Mädchen abküßten und wie sie in der nächsten Minute wieder, alle Sentimentalität abstreifend, in toller Leidenschaft einander beschimpften und mit dem Messer bedrohten; wie die tiefsten Probleme über Gott, Ursprung und Ende des Lebens zwar vag und dunkel ihre Herzen aufwühlten und wie sie dennoch einander betrogen und belogen. Nichts milderte, nichts idealisierte Kolzow. Vielleicht, daß er seine Lieder mit einem zu heftigen Pessimismus durchtränkte; dieser war aber schließlich nur das not-

wendige Resultat seines wenig freudereichen Lebens. Dennoch sprach er aus der Seele des Volkes heraus, die selber mehr zur Trauer als zur Lustbarkeit neigte, denn was er persönlich an und in sich erlebte, wurde Volksgut.

Alexei Wassiljewitsch Kolzow ist am 2. (14.) Oktober 1808 (nach Theodor von Lengenfeldt 1801, nach Bodenstedt 1809) zu Woronesch geboren. Sein Vater Wassili Petrowitsch war ein wohlhabender Bürger, der einen bedeutenden Handel mit Holz und Vieh betrieb, für die Erziehung seines Sohnes aber nur das Allernotwendigste tat. Von ihm hat der junge Kolzow die Verschlossenheit und den Eigensinn, von der Mutter, Prasskowja Iwanowna, Sanftmut, Güte und Verstand geerbt. Im zehnten Jahre erhielt Kolzow von einem Seminaristen Unterricht im Lesen und Schreiben, wurde dann, schlecht vorbereitet, von seinem Vater in die Kreisschule geschickt, die er ungefähr ein Jahr besuchte, um sie als ein mangelhaft erzogener, geistig schwach entwickelter Knabe zu verlassen. Sein Leben lang hatte er weder von Grammatik noch von Orthographie eine rechte Ahnung; nur mit Mühe konnte er lesen. Trotzdem kaufte er sich für sein ganzes Taschengeld, das er für Spielzeug verwenden durfte, Märchenbücher, die er gierig in sich aufnahm.

Die Eindrücke seiner Umgebung konnten zunächst nur wenig in ihm wecken oder modeln. Er brachte als Hirte tage- ja wochenlang im Regen

und Schmutze zu, rings von der Prosa des Lebens angegähnt. Sein Vater hatte ihm alle Spitzbübereien und Gaunereien des Viehhandels beigebracht und ihn zum Aufseher der Gesellen bestimmt. Im Sommer wurde er, wie der englische Dichter Burns, auf die Viehweide geschickt, im Winter lebte er in der Stadt, gänzlich seinen Märchenbüchern, besonders „Tausendundeine Nacht" und Cheraskows „Kadmus und Harmonia" hingegeben. Kolzow kannte bis zu seinem sechzehnten Jahre keine Gedichte. Der Zufall spielt ihm jetzt eine Gedichtsammlung von Dimitrijew in die Hände, die er mit Entzücken — singt, wie er denn in der Folge auch seine eigenen Gedichte stets singend niederschrieb und rezitativisch deklamierte.

Das ist ein echt russischer Wesenszug — Turgenjew hat ihn im „Sänger" in den „Memoiren eines Jägers" wunderbar verwertet — der mit der vagen Melancholie und dem verschütteten Gefühlsreichtum dieser im Grunde weichmütigen Seelen zusammenhängt. Kolzow dichtet nun im Schweiße seines Angesichts ein Monstrum, das er „Drei Visionen" betitelt, später aber vernichtet. Allmählich kauft er sich beim Buchhändler Dimitri Kaschkin die Werke der Lomonossoff, Dershawin, Bogdanowitsch u. a., denen er die Äußerlichkeiten eifrig abguckt, legt demselben Buchhändler seine ersten Versuche vor und erhält, trotz des abfälligen Urteils, eine russische Prosodie zum Geschenk; ferner die Erlaubnis, sämtliche Bücher unentgelt-

lich zu benützen, — ein Anerbieten, von dem Kolzow überreichlich Gebrauch macht. Er kauft sich allmählich Shukowskis, Puschkins und Delwigs Werke und ist um ihr Verständnis heiß bemüht.

Ein Offizier, der den jungen Kolzow in der Steppe kennenlernt, wo er, in seinen Schafpelz gehüllt, im Grase liegt und singend dichtet, wünscht dem Vater Glück zu dem bedeutenden poetischen Talent seines Sohnes. Der Alte hält nun einmal den Viehhandel aber für ein einbringlicheres Geschäft als das Dichten und unterdrückt deshalb die Versuche seines Sohnes so gut er kann. Aber wie Druck immer Gegendruck erzeugt und der Quell, der einmal zu sprudeln begonnen, trotz aller Hemmnisse sich sieghaft seinen Weg bahnt, so hatte die strenge Obhut des Vaters einen nur um so größeren Freiheitstrieb des Sohnes zur Folge, und was im Keim erstickt werden sollte, wurde desto lebendiger und lebensvoller. Es beginnt eine kurze aber fruchtbare Periode für Alexei Kolzow. Gedicht über Gedicht entblüht seiner reichgesegneten Seele; sein Freund Andrei Sserebrjänski, ein kritisch scharfer Kopf, jätet das Überwuchernde aus; er ist gewissermaßen der Maulwurf, der den Boden von allem, was das ruhige Wachstum hemmen könnte, befreit.

Die starke dichterische Schaffenslust Alexei Kolzows entspringt dem Jungbrunnen aller Kunst: der Erotik. Einem hübschen südrussischen Bauernmädchen, Dunja, der Leibeigenen seines Vaters,

gehört seine ganze entfesselte Leidenschaft. Ihr ist all sein Sinnen und Trachten geweiht und er findet auch glühende Gegenliebe.

Aber auch in diesem Falle sah der allzuweise Vater ein, daß eine Heirat mit einer reichen Kaufmannstochter seinem Sohne gewinnbringender werden mußte als die Verbindung mit einer Magd — und er trennte die Liebenden. Während er dem Sohne Geschäfte auftrug, die fern von Woronesch zu erledigen waren und lange Zeit in Anspruch nahmen, verkaufte er — er verhandelte die Menschen billiger als das Vieh — die Geliebte seines Sohnes einem Gutsbesitzer am Don, wo sie einen Kosaken heiraten mußte. Als Kolzow endlich nach Hause zurückkehrte und erfuhr, wie schmachvoll sein Vater ihn hintergangen hatte, riß etwas in seiner Seele entzwei.

Was einst die junge Seele mir entzückte,
Was einst mein Herz zum erstenmal
Mit zärtlich reiner Glut beglückte,
Mit liebestreuem Segensstrahl —
Das will ich mit Gewalt vergessen, will
Dem wilden Herzen, den erregten Sinnen
Gebieten, lenken sie zu anderm Ziel,
Will flammend eine andre liebgewinnen!
Umsonst! Die erste Liebe — die
Vergißt man nie!
Kaum schlaf ich ein, so schwebt sie hold und mild
Zu meinem Lager, gramerfüllt,

Reicht traurig mir die Hand,
Beseligt mich mit süßen Traumes Glück
Und heftet unverwandt
Ans Auge mir den tränentrüben Blick . . .

Ein Fieber überfiel den jungen Kolzow, dessen Beute er fast geworden wäre. Mit Aufbietung aller Willenskraft genas er langsam und schickte nun Boten aus, seine Geliebte zu suchen. Sie meldeten ihm aber nur ihren Tod.

Rausche nicht, o Korn,
Mit der Ähre Gold!
Schnitter, singe nicht
Von der Steppe Pracht!

Zwecklos ist es, jetzt
Sparen Geld und Gut;
Zwecklos ganz und gar
Ist der Reichtum mir.

Vormals sparte ich,
Sparte Geld und Gut —
Nicht zu eigner Lust:
Für mein holdes Lieb!

Süß war's mir, zu schau'n
In ihr Augenpaar,
In das liebevoll
Treue Augenpaar.

Ach, erloschen ist
Jener Blicke Strahl,
Ach, den Todesschlaf
Schläft die Herzensmaid!

Schwerer denn ein Berg,
Dunkler denn die Nacht,
Lastet finst'rer Gram
Auf der Seele mir.

Von diesem Schlage erholte sich Kolzow denn auch niemals wieder, und seine Poesie bekommt von nun an erst eigentlich ihr charakteristisches Gepräge. Wenn man seine traurigen, pessimistischen Lieder vollkommen genießen will, darf man nie vergessen, was im Dichter zugrunde gegangen ist, was man in ihm zerbrochen hat und woran sich sein krankes Herz noch klammern konnte. Seine erotische Hoffnung, die stärkste eines Dichters, wurde brutal vom eigenen Vater zerstört. Und somit auch sein Glaube an die Aufrichtigkeit und Treue der Menschen. Wenn selbst der eigene Vater des Sohnes Glück zerstörte, was war das dann für eine Welt? Und aus solchem Schmerz heraus werden seine Lieder geboren.

Leben, ach warum lockst
Und verführest du mich?
Hat mein Dasein doch stets
Einer Liebe entbehrt!

Meine Seele durchdrang
Oft der Leidenschaft Glut,
Doch ein fruchtloser Gram
Hat das Feuer erstickt.

Dichter Nebel umgab
Meine Jugend — und ach,
Was die Zukunft mir bot,
Hab' ich nimmer erspäht.

Seinen Spott trieb mit mir
Nur mein arges Geschick;
Erst der Seelenkampf hat
Meine Kräfte entnervt.

Gab mir Winter nur Frost,
Der die Glieder erstarrt —
Gab mir Alter nur Reif,
Der die Locken entflocht.

Früh schon hat mir das Weh
Meine Wangen gebleicht,
Und das Tränengift zog
Manche Furche darein . . .

Leben, sprich, warum lockst
Und verführest du mich?
Gäbe Gott mir die Kraft —
Ich zertrümmerte dich!

Kolzow mied von nun ab die Menschen; er wurde scheu. Er besuchte zwar eine Versammlung junger Männer, die ihre eigenen Gedichte vorlasen und sich gegenseitig einer unbarmherzigen Kritik aussetzten, aber seine Einsilbigkeit und Verschlossenheit warb ihm keine Freunde. Finster saß er da, der kleine, breitschulterige Kolzow mit dem eckigen, unsympathischen Gesicht und den listigen, ängstlichen Augen. Freier atmet er im Felde draußen. Die Steppe, deren Reiz er ehedem nicht kannte, bekommt Leben für ihn. Er sieht dies Meer von goldenem Grün, das in tausend andere Farben hinüberspielt; den Ginster, der seine gelbblumigen Pyramiden in die Luft treibt; den weißen Klee, der seine kleinen Blüten zwischen das dunkle Kraut hinstreut; einige Weizenähren, die, Gott weiß woher gekommen, einsam reifen; die unzähligen blauen, violetten und roten Blümchen, die unregelmäßige Muster in den Riesenteppich weben. Und dann hört er den tausendstimmigen Vogelsang, der die Luft erfüllt; den scharfen Schrei wilder Gänse, die in einem riesigen Dreieck über einen fernen See hinfliegen, der in der unermeßlichen Ebene gleißt; schaut der Steppenmöwe nach, die sich wollüstig in den Azurfluten badet, und dem Sperber, der regungslos in der Höhe schwebt und die zitternde Luft mit den Flügelspitzen schlägt. Die Steppe spricht zu ihm in ihrem tausendstimmigen Rauschen.

Während der Leidenszeit ist Sserebrjänski sein

treuer Genosse. Er läutert des Dichters Geschmack, hält ihm auf einsamen Spazierwegen ästhetische Vorlesungen und wird ein unparteiischer und strenger Richter und Zensor seiner Gedichte. Inmitten seiner Sippen und Verwandtschaft begegnet man ihm entweder mit Hohn oder mit Gleichgültigkeit; seine Umgebung kennt zwar die Kniffe des Viehhandels genau, will aber nichts von den Geheimnissen und Rätseln des Lebens wissen, die Alexei mit sich herumträgt. Er selbst verschachert Talg, Leder und Vieh und besingt nebenbei die Natur, die Liebe und die Freundschaft. Diese Dichtungen wären vielleicht nimmer bekannt, nimmer Weltgut geworden, wenn nicht der Freund Kolzows, N. W. Stankewitsch, sie auf seine Kosten hätte drucken lassen. Erst machten sie ihn in Woronesch über Nacht, bald darauf aber auch in ganz Rußland zu einer Berühmtheit.

Aber das Erscheinungsjahr 1835 war noch in anderer Beziehung epochemachend für den Dichter. Er machte für seinen Vater eine geschäftliche Reise nach Moskau und Petersburg, wo er die literarischen Größen seines Vaterlandes kennenlernte und sich in ihnen Freunde, Förderer und Bewunderer erwarb. Bielinski, Aksakow, Platnow, Kukolnik, Delwig, Rosstopschin, Katkow bildeten den Moskauer literarischen Kreis; die Fürsten Wjäsemski, Odojewski, Krajewski waren die Petersburger Sterne. Sie alle unterstützten sowohl seine literarischen, als auch seine geschäftlichen Unter-

nehmungen nach Kräften. Krajewski vermittelte ihm die wertvollen Bekanntschaften des russischen Lafontaine Krylow, des Komponisten Glinka und vor allen Dingen Puschkins, von dessen herzlichem Empfang er vollkommen bezaubert war und von dem er später nur mit Tränen in den Augen sprach. Shukowski stellte ihn dem Zaren Nikolaus und dem Thronfolger Alexander II. vor.

Plötzlich fühlte er, daß es noch eine andere Welt gab als die, von der er in seiner einsamen Steppe geträumt und gesungen, und daß die Menschen der gebildeten Welt seinem Herzen näherstanden als die sentimentalen und stupiden Bauern seiner Heimat. Kolzow stieg von nun ab mächtig in der Achtung seines Vaters, der den Ruhm seines Sohnes ausschließlich kaufmännisch ausnützte und mit den kaiserlichen Konnexionen des Dichters prahlte.

Der Weihrauch des Lobes war aber endlich auch dem jungen Kolzow zu Kopfe gestiegen, eine ganz natürliche und wohl zu verstehende Reaktion auf all die Jahre der Unterdrückung, der Pein, des Unverstandenseins, der seelischen Verwühltheit und unbefriedigten Sehnsucht und der Niedergedrücktheit im elterlichen Hause und in der Heimatstadt. Die Naivität, die seine Freunde und Verehrer vordem an ihm so entzückt hatte, artete in Manieriertheit aus; aus dem bescheidenen Volksdichter wurde ein hochmütiger Geselle. Nachdem er erst das Opfer seines Ruhmes geworden war, wurde er auch das Opfer seiner Leidenschaft. Er

verliebte sich noch einmal mit verzehrender Glut in eine Demimondaine, Warwara Grigorjewna Lebedewa, die alle Licht- und Schattenseiten einer Weltdame in sich vereinigte. Sie war geistreich, liebenswürdig, außerordentlich schön — und nur allzusehr geneigt, allen Liebesversicherungen williges Gehör zu schenken. Auch Kolzow trank das Gift des Genusses in vollen Zügen; im Genuß verschmachtete er jedoch nach Begierde.

Glühend flammt der Sommersonne Strahl,
Doch mich armen Burschen wärmt er nicht!
Ach, erstarrt ist mir vor Frost das Herz
Ob dem Treubruch der Geliebten mein!

Schweres, banges Wehe senkte sich
Auf mein Herz, vor Kummer trüb und krank,
Meine Seele martert Todesqual,
Aus dem Körper will das Leben fliehn.

Hilfeheischend sucht' ich Menschen auf —
Lachend kehrten sie sich ab von mir;
Ging zu Vaters, ging zu Mutters Grab —
Doch auch sie ließ ungerührt mein Flehn!

Dunkel ward es vor den Augen mir,
Und ich sank besinnungslos ins Gras . . .
Erst in finsterer Nacht ein wilder Sturm
Riß mich von der Eltern Grab empor . . .

Warf bei Nacht und Sturm mich auf das Roß,
Ritt davon, des Weges unbekannt —
Auszukosten Lebens Leid und Lust,
Abzurechnen mit dem Mißgeschick . . .

Ein gefährliches Nervenfieber überfiel den Dichter, das ihn an den Rand des Grabes brachte. Was er während dieser Krankheit zu leiden hatte, übersteigt all seine früher erduldete Qual. Nicht nur, daß man ihm keine Ruhe gönnte, die er so dringend benötigte, man ließ ihn im Hause seines Vaters sogar hungern. Es kamen Tage, wo er nicht soviel besaß, um sich Tee und Zucker, um sich ein Licht zu kaufen. An einen Freund schrieb er damals: „Alles rennt durch mein Stübchen, man scheuert absichtlich den Fußboden, und für mich ist die Nässe der Tod; dichter Tabaksqualm erfüllt alle Räume, der ebenfalls Gift für meine angegriffene Lunge ist. Schon wieder ist eine sehr schmerzhafte Entzündung eingetreten, zuerst auf der rechten, dann auf der linken Seite oberhalb des Herzens. Einige Tage lang hing mein Leben an einem Haare; der Arzt besuchte mich, trotzdem ich ihm nur sehr wenig für Visiten zahle, dreimal täglich. Um mich herum beständig Lärm, Geschrei und Getrampel; bis Mitternacht steht die Tür in meinem Zimmerchen nicht eine Minute still; bitte ich, nicht zu rauchen, so pafft man noch mehr, bitte ich, nicht zu lärmen, so wird der Radau nur noch stärker."

Um etwas Ruhe zu gewinnen, griff der Sterbenskranke zu folgender List. Er gab vor, er fühle sich dem Tode nahe und bat alle um Verzeihung für die Unannehmlichkeiten, die er ihnen durch seine langwierige Krankheit verursacht hatte — und das wirkte. „Jetzt“, schreibt er ein andermal, „lebe ich wie im Paradiese; man belästigt mich nicht mehr. Das Mittagessen ist kräftig, und auch an Tee und Zucker läßt man es nicht fehlen. Mehr will ich ja auch nicht. Auch gesundheitlich geht es mir besser; ich bin schon spazieren gegangen und sogar bereits zweimal im Theater gewesen. Der Arzt hofft, mich bis zum nächsten Frühjahr wieder vollkommen herzustellen.“

Diese Hoffnung war jedoch trügerisch. Am 19. Oktober 1842 starb Kolzow, und mit ihm erlosch der letzte des russischen Dreigestirns, das mit Puschkin aufgegangen und mit Lermontoff seinen höchsten Glanz ausgestrahlt hatte. Alle drei starben vor dem vierzigsten Lebensjahre.

Wie Puschkin und Lermontoff, bestimmte auch Kolzow seine Zeit nicht so sehr durch den Ideengehalt, wie durch das Temperament und die tiefe Empfindung, die aus seinen Dichtungen sprach. Er war ein Schatzgräber an der Volksseele, die er so innig liebte und so gut begriff. Erhabene und trübe Stimmung, Liebe und Abwendung, das Gegenklingen der Seele gegen Landschaft und Menschen setzten ihr natürliches Empfundenwerden bis in sein Lied hinein fort. Bei ihm hat das

Gefühl noch alles Trübe, allen Drang, alle Unruhe seiner Erdgeborenheit und gestaltet sich zu einem Liede, das gewaltsam aus des Dichters Seele hervorbricht. Zugleich hat es seine reinste künstlerische Form, und wer es in Stunden der eigenen Bedrängnis hört, dem tönt es erlösend entgegen.

Russische und deutsche Literatur

Die russische Literatur ist an der Brust fremder Nationen groß geworden; am Geiste benachbarter Kulturvölker ist sie erstarkt. Ihre Repräsentanten (Puschkin, Dostojewski, Turgenjew, Tolstoi) sogen ihre edlen Kräfte aus den Kunstwerken der Deutschen, Franzosen und Engländer. Da man sich auch ehedem immer an fremde Vorbilder angelehnt hatte, ohne daß man sich von ihnen vollkommen hätte befreien können, ward die russische Literatur nicht nur im Auslande verkannt und gering geschätzt. Man versteht es deshalb kaum, daß die moderne russische Literatur die jüngere deutsche Generation beeinflußt haben sollte, begreift es aber sehr wohl, wie Bielinski, der russische Lessing, noch 1856 sagen konnte, die russische Literatur habe keinerlei Bedeutung. Erst Gogolj und Puschkin schämten sich dieses Tiefstandes ihrer heimischen Dichtung, und sie boten ihre ganze geniale Kraft auf, um die Literatur zur Selbständigkeit zu erheben. Sie waren es, die den Berufenen das Feld zeigten, das urbar gemacht werden mußte, und sie waren die ersten, welche die Schönheit und Häßlichkeit, die Tiefe und Rätselhaftigkeit der russischen Volksseele auszudeuten begannen. Das literarische Rußland zu Beginn des XIX. Jahrhunderts

läßt sich am besten mit dem verschütteten Herkulanum vergleichen, dessen Schätze und Wunder noch mit dem Panzer erkalteter Lava bedeckt sind und der Ausgrabung harren. Es bedurfte nur derer, die mit kundiger Hand den versteinerten Mantel wegzuheben verstanden, um eine Welt unerhörter und seltener Schönheiten an den Tag zu bringen.

Während der Regierung Nikolaus I. hing das geistige Leben von der besitzenden Klasse ab und artete in Herrentum und Despotismus aus. Es herrschten die pedantischsten Ansichten in der Kindererziehung sowohl, als auch im öffentlichen Leben; die Zeitungen wirkten wie Schlafmittel, und niemand konnte den Sekundenzeiger rasch genug sich drehen sehen. Man war sich selbst im Wege und zerstreute sich, indem man die wehrlosen Leibeigenen zum Vergnügen durchpeitschte. Wenn ein Junge einen Hund quälte, bat die Mutter wohl das Kind, den Hund nicht zu schlagen, weil er beißen würde: Du kannst den Diener schlagen, er wird dir nichts tun!

Noch 1850 war es nicht besser als 1750. Der unerhörte Druck der Zensur erstickte 1848 jedes freie Wort, und die Literatur starb hin. Eine russische Übersetzung von Beecher-Stowes „Onkel Toms Hütte“ wurde beschlagnahmt. Wenn in einer Zeitschrift jener Tage zufällig die Beschreibung eines Tigers zu lesen war, mußte sie gestrichen werden, wenn in demselben Journal auch

vom Zaren die Rede war — um keine Analogien herauszufordern.

Die Situation wurde erst dann eine andere, als die junge Generation der Begüterten auswärtige Universitäten bezog und im Auslande ihre Anschauung erweiterte. Während eines Studiums voller utopistischer Vaterlandsträume, vergaß man natürlich die Misere des Elternhauses, und als man dahin zurückkehrte, wurde man nicht mehr verstanden, nicht mehr geliebt. Man verachtete, was man einst schätzte; man verhöhnte, was man einst verehrte. Es brach Streit aus zwischen Vater und Sohn, der Kampf zweier Kulturen entbrannte — Turgenjew hat ihn in seinem Roman „Väter und Söhne“ plastisch genug dargestellt — in welchem sich die Jungen, als Nihilisten beschimpft, endlich müde zurückzogen; überflüssig gewordene Menschen mit zertrümmerten Idealen, die ihr Seelenleid im Alkohol erstickten oder die auch zum Revolver griffen.

So fand Gogolj sein Vaterland vor und da er eine starke satirische Ader hatte, fiel es ihm nicht schwer, die komischen Seiten der Tragödie, die sich vor seinen Augen abspielte, herauszuarbeiten und darzustellen. Indem er sich durch diese Gestaltungsart des Stoffes zum Begründer der realistischen Richtung in Rußland erhob, wurde er zugleich auch der erdwüchsigen Dichtung ein mächtiger Entbinder. Er war ein starker Dichter, der nicht nur litt, sondern der auch lachen konnte über sein

Leid. Und man fühlt es Puschkin nach, wenn er beim Anhören der Gogolschen Freskosatire „Die toten Seelen“ nicht in Lachen, sondern in den schmerzlichen Ruf ausbrechen muß: „Ach, wie traurig ist doch unser armes Rußland!“ Denn Gogols Werk war nicht das müßige Phantasiespiel eines Belustigers, eines Dichters, der nur sein Talent schillern lassen wollte; es war absichtlich zum Tendenzwerk erhoben worden. Die russische Dichtung — und das allein unterscheidet sie schon von den Dichtungen der übrigen Völker — war ohne Tendenz überhaupt undenkbar. Nicht daß die Künstler große Politiker gewesen wären (Alexander Herzen ist eine Ausnahme); es war einfach das Bedürfnis jedes produktiven Geistes, das auch sie antrieb: sie wollten intensiv und zu ihren Lebzeiten wirken. Und mit den Phantasiegebilden teurer Mußestunden, die nur dem Kultus der Schönheit dienten oder dem des dionysischen Rausches, erzielte man in Rußland keine Wirkung. Dort hat man nie über das l'art pour l'art-Prinzip Bücher geschrieben wie bei uns — so ernst war es den Dichtern noch um einen Zweck der Kunst. L'art pour l'art war ein Unding in dem Lande, wo fast immer die Not die Lehrmeisterin des Genies war. Man suchte in der Dichtung nicht Zerstreuung, wie bei uns, sondern Sammlung; nicht Fesselung der Sinne, sondern Befreiung von dem geistigen Alpdruck. Dort schrieb nicht — wie bei uns — wer wollte und wer das Abc

beherrschte, sondern wer berufen und auserwählt war. Das Schreiben war ein Muß, ein innerer Zwang, die Not sich auszusprechen, wenn man nicht ersticken wollte. Das gab der russischen Dichtung von vornherein ihre Tiefe, und die aktuelle Tendenz gab ihr die treibende Kraft und Wirksamkeit. Man hatte das französische „Liberté“ auf die Fahnen geschrieben und jagte dieser Freiheit auf erlaubten und verbotenen, auf offenen und versteckten Wegen nach. In Rußland mußte man erst mit den rauhesten Instrumenten das steinige Land bearbeiten, ehe man hoffen durfte, in Zukunft säen zu können. Und war das Feld schon vorbereitet und harrte der Aussaat, so waren schon die Raben da, die Zensoren, die die Saat vernichteten, noch ehe sie Keim fassen konnte. Die Zensoren mußten bestochen, belogen, betrogen werden. So hatte man im eigenen Lande einen Feind, den die Dichter mit einer Heftigkeit bekämpften, die ohnegleichen ist. Diese waren auch am meisten interessiert, denn die russische Literatur wollte dem Volke einen Ersatz bieten für Naturwissenschaft, Philosophie, Politik, Geschichte, Kunst usw. — Wissensgebiete, über die im Zarenlande nichts gelehrt werden durfte. Eben durch die außerordentliche Macht, welche die Literatur durch Amalgamierung aller dieser Gebiete gewinnen konnte, erklärt sich freilich die Strenge der Zensur, und diese wieder veranlaßte rückwirkend die geknechteten Geister zu einem imposanten und

blutigen Befreiungskriege, der bis in unsere Tage hineinspielte.

Nach alledem wird man zu fragen berechtigt sein, wo denn die Einwirkung der russischen Literatur auf die deutsche stattfand, wenn erstens die russischen Dichter bei den deutschen in die Lehre gingen; zweitens die Kunstforderungen beider Länder so grundverschiedene waren und sind und drittens Rußlands große Literaturepoche kaum hundert Jahre zurückliegt, während das deutsche Volk schon vor siebenhundert Jahren die Nibelungensage besessen und die Weisen Walthers von der Vogelweide gehört hatte.

Darauf gäbe es gar mannigfache Antworten.

Es ist allerdings richtig, daß die russischen Dichter ihr Wissen nicht aus der heimischen Quelle schöpften; aber das schließt nicht aus, daß ihr Können aus ureigenstem Born strömte, und dazu mit einer solch hinreißenden Kraft, daß die Schüler uns wieder zu Lehrern wurden. Nietzsche, der der Literatur um die Wende des zwanzigsten Jahrhunderts ihre Färbung gab, der wohl keinen denkenden Kopf unbeeinflußt gelassen hat und dessen Ideen der Generation von 1880—1900 vollkommen geläufig sind, war ein begeisterter Verehrer Dostojewskis; der geniale Zerstörer, der das Wesen der Goethe, Schiller, Kant u. a. in witzige Schlagworte prägte, sang dem Raskolnikow-Dichter Hymnen. So daß es sich beinahe lohnte, einmal nachzuweisen, inwieweit Nietzsches Sanktion des Verbrechers

und des Verbrechens auf Raskolnikow zurückzuführen ist. Und so müßte man, wollte man den Quellen bis auf den Grund nachgehen, alle die deutschen Dichter zusammenstellen, die wiederum von Nietzsche stark beeinflußt sind — ihre Zahl ist Legion — und aus ihren Werken alle Elemente Nietzsches herauskristallisieren, die Nietzsche von Dostojewski hergeholt hat.

Am deutlichsten erkennt man den Einfluß Dostojewskis, wenn man die deutschen Kunstwerke prüft, in welchen Kinder als Helden der Dichtung gewählt wurden. Vor Dostojewski stand die künstlerische Behandlung der Kinderpsychologie im Drama und Epos beschämend niedrig; erst Dostojewski hat die Kinderseele in ihrer ganzen Kompliziertheit und Tiefe entdeckt. Dieser kranke Hellseher war es, der zuerst sein Ohr an die Brust der Kinder legte und zum erstenmal eine Leidenswelt pochen hörte, die bislang noch niemand belauscht hatte. Raabe, Spielhagen, Ebner-Eschenbach, Hauptmann, Sudermann, Wildenbruch, Mauthner, Wedekind u. v. a. haben es eben von Dostojewski, Turgenjew und Tschechoff gelernt, was alles sich dem Kinde ablauschen läßt, sofern man nur Ohren hat zu hören. Und man wird auch ferner gut tun, die russische Dichtung in dieser Hinsicht zu beachten, die immer wieder neue Seiten der Kinderseele offenbart, wie Korolenko, Gorki, Ssologub, Artzibaschew, Lugowoi u. a., die aus ihren Bütten die reichen Früchte ihrer

Kunst über uns ausschütten. Daß hier nirgends von einem scharf erkennbaren Einfluß die Rede sein kann, sondern daß in der Einwirkung der Geister aufeinander immer — und Gott sei dank! — ein ewiges Herüber und Hinüber stattfindet, daß die Kunst Weltgut und im besten Sinne heimatlos ist, läßt sich z. B. an Maxim Gorki erweisen, in dessen Werken man ebenso deutlich den Einfluß Dostojewskis wie den Nietzsches verspürt; aber eines Dostojewski, gesehen durch das Temperament Nietzsches und eines Nietzsche, gefärbt vom Geiste Dostojewskis. Oder man muß nur daran erinnern, daß Gerhart Hauptmann, mit dessen Namen die naturalistisch-dramatische Literatur der neunziger Jahre eng verknüpft ist, seine stärksten dramatischen Impulse Leo Tolstoi verdankt, so daß man hier ebenfalls wieder die These aufstellen könnte, daß alle die Dichter, die von Gerhart Hauptmann, dem Sozialdramatiker, beeinflußt sind, und ihre Zahl ist sehr groß, indirekt auch von Tolstois Einfluß erfahren haben. Wie sehr Tolstoi auch nach anderer Seite hin die deutschen Dichter angeregt und beeinflußt hat, beweist das ungeheure Aufsehen, das die „Kreuzersonate" erregt hatte, die eine Unmenge literarischer Für und Wider hervorgerufen hatte, und beweist der Riesenerfolg seiner Werke und die Popularität seiner Ideen in Deutschland. Hierher gehört auch die Einwirkung Anton Tschechoffs, des russischen Maupassant, der durch seine vielgelesenen Novellen eine große Reihe

jüngerer Dichter nach dieser Seite hin beeinflußt hat. Von einer Einwirkung des großen krassen Garschin, dessen Werke mit Blut und Tränen geschrieben sind, oder des unvergleichlichen Gontscharow, ist weniger zu verspüren. Hingegen findet man auch bereits da und dort Spuren der Gorkischen Eigenart in unseren deutschen Dichtungen. Wenn freilich der Kunstwart u. a. Kritiker in meinen eigenen Dichtungen Spuren des Gorkischen Geistes oder seiner Formen finden wollen, so gehen sie in die Irre, weil meine Dichtungen schon zu einer Zeit veröffentlicht waren (im Zeitgeist 1896—1897), als man von Gorki noch keine Zeile gekannt hat. Wohingegen meine Novellen bereits 1896 in die russische Sprache übersetzt, in großen russischen Zeitungen erschienen sind und also die Möglichkeit, daß Gorki sie gelesen hat und nun durch mich beeinflußt wurde, eine weit wahrscheinlichere ist. Dies nur nebenbei und um darzutun, wie gut es ist, bei der Heranziehung von Parallelen und Analogien vorsichtig zu sein. Gebraucht man nur diese Vorsicht, so wird sich der Austausch der Ideen aber überall, zu allen Zeiten und bei allen Völkern nachweisen lassen. Man sieht aber schon aus den flüchtigen Andeutungen, daß wir nach den verschiedensten Seiten hin Schüler der Russen geworden sind, wenngleich wir ehemals ihre Lehrer waren.

Anders ist es mit der Verschiedenheit der Kunstforderungen Rußlands und Deutschlands. Die

Produktivität des deutschen Künstlers wurde nach außen hin nicht so gehemmt, wie die des russischen durch die Zensur, und demzufolge war bis zu dem großen politischen Umsturz, den der Weltkrieg brachte, das künstlerische Streben und Ringen in Rußland auch ein weit tieferes, als bei uns. Dort vernachlässigte man das Drama, weil die Zensur es nicht erlaubt hätte, die Protestschreie der Dichter — denn die russische Dichtung war nur ein einziger Schrei nach Freiheit — auf der rasch und weithin wirksamen Bühne zur Darstellung zu bringen. Ein Gerhart Hauptmann würde für seine „Weber" nach Sibirien geschickt worden sein, vorausgesetzt, daß sie in Rußland überhaupt zur Aufführung gelangt wären. Man pflegte auch nicht die Lyrik, weil man viel mehr auf den Inhalt achtete, als auf die Form. Man bemühte sich nicht, seine Gefühle in glatte Formen zu zwängen, denn das Herz war voll und wollte sich in der natürlichsten Form rasch mitteilen, in der epischen.

„Um Prosa zu schreiben," sagt Goethe einmal, „muß man etwas zu sagen haben; wer aber nichts zu sagen hat, kann doch Verse und Reime machen, wo denn ein Wort das andere gibt und zuletzt etwas herauskommt, das zwar nichts ist, aber doch aussieht, als wäre es was." Und die Stärke der russischen Literatur ist eben die Prosa, in der alles lebt und gestikuliert; in der jedes Bild, trotz seiner Fremdartigkeit, lebendig wird; die trotz ihrer Gedankenfülle nie zur theoretisierenden Philosophie

wird; diese Prosa sinkt nicht, wie so oft bei uns, zum bloßen geistreichen Wortfeuerwerk herab. Es gibt hier wohl verblüffende Worte, aber keine zungeverrenkenden Neubildungen. Und wenn in unserer Belletristik dem Sprecher das Herz voll ist, fließt ihm der Mund von papierner Rhetorik über; dort aber stockt seine Sprache und wird nur desto menschlicher. Es gibt hier wohl Realismus, aber nicht Naturalismus; wohl religiöse Tiefe, aber nicht mystische Salbaderei; wohl Pathos des Herzens, aber nicht die falsche Pathetik des Schreibtisches. Dieser Sprache haben zunächst nur Einige bei uns die Schwingung abgelauscht.

Es läßt sich schwer sagen, was die russische Literatur so sehr vor allen anderen Literaturen auszeichnet. Tritt man völlig unbefangen an die Dichtungen der großen Slaven heran, so wird man sofort von einem düsteren Ernst gefangen genommen. Man hat das Gefühl, daß diese Dichter alles sehen, verstehen und wissen und nichts erhoffen, erwarten oder erträumen. Gequält von jeder Art Hunger und jeder Art Begierde, teilen sie die gleiche Qual ihrem Leser mit. Söhne der Hölle, sind sie dazu verdammt, alles was sie lieben, dem unersättlichen russischen Moloch geopfert zu sehen. Ihre Sehnsucht geht wie ein Flug in tiefer Nacht ins Ungewisse. Das Leben bedeutet für sie nur Leiden; nichts befriedigt, nichts sättigt ihren unruhigen und beunruhigten Geist. Eine unerhörte Qual scheint sie zu verzehren, diese Friedlosen

Sie haben die Kraft sich innerlich zu spalten und tragen daran wie an einem Fluch. Sie verstehen alles und leiden unter allem, was ist. Man beneide sie nicht, diese Aufgestörten, ewig Fiebernden; man beklage sie, denn sie kennen nicht das Glück. Sie sind keines einfachen Gefühls mehr fähig. Sie beobachten alles, studieren und zergliedern alles: ihre Umwelt und ihre eigene, die fremden Seelen und ihre eigene. Weder ihre Frauen, noch ihre Kinder, noch ihr eigenes Herz ist vor ihrer analysierenden Kritik sicher. Hinter allem Geschehen steht bei ihnen jener Heereszug furchtbarer Fragen nach dem Woher und Wohin, Wozu und Warum, auf die es nie eine Antwort gibt. Es gibt auch für sie nur ein Drumherum-Raten, Ahnen und Vermuten. Im Lande dieser seelischen Möglichkeiten sind sie die unumstrittenen Meister. Es gibt nichts, worüber sie sich nicht Rechenschaft ablegen, daher sind sie auch sich selber gegenüber am unfreiesten. Erbarmungslos entlarven sie jedes Gesicht, enthüllen jedes falsche Gefühl und verstehen sich in hervorragendem Maße auf die Ausdeutung all jener kleinen tausend Gesten und Worte, die das Wesen eines Menschen ausmachen. Kein Panzer, keine Lüge bietet Schutz vor ihrer alles erfühlenden Intuition. Sie tragen einen Spiegel in sich, der alles in seiner wirklichen und natürlichen Wesenheit zurückwirft, mag der Mensch sich noch so sehr verstecken und maskieren. Sie sind Reflexe ihrer selbst und anderer. Sie sehen sich selber fühlen,

handeln, denken, lieben, dulden, und decken die geheimsten Triebfedern ihrer Handlungen und Gefühle und diejenigen der anderen mit einer Schärfe auf, die fast an Zynismus grenzt. Ihre Bücher sind ihre intimen Journale, in denen sie alles eintragen, was sie geschaut, erlebt, erraten, verstanden und empfunden haben, und zwar führen sie diese Bücher mit einer grausamen Unparteilichkeit, ohne auf sich, auf Freunde oder auf Verwandte Rücksicht zu nehmen. Sie behandeln sich selber wie der Anatom einen Leichnam. Welche Schonung kann man bei ihnen dann für andere voraussetzen? Alles was sie sagen, alles was sie tun, wird in die subtilen Wagschalen der Beobachtung geworfen. Jeder Gedanke, jede Bewegung, jedes Gefühl wird gemessen, gewogen und zerlegt. Sie sind stets voll Trauer und Melancholie, als wären sie gefallene Engel, die dem verlorengegangenen Himmel nachweinten. Die ganze Welt scheint für sie aus Glas zu sein. Sie leiden an einer krankhaften Verfeinerung aller ihrer Sinne. Und ihre Empfindlichkeit und Reizbarkeit schlägt ihnen selber die tiefsten Wunden.

Man kann verstehen, wie stark die so gearteten russischen Dichter auf die Skandinavier weiterwirken mußten, die alle Voraussetzungen einer gleichen Seelenartung besitzen.

Was wenige deutsche Dichter auf dem Umweg über die skandinavischen schon von den russischen gelernt haben (Hamsun ist ohne Dostojewski un-

denkbar), das ist der Verzicht auf die Fülle des Stoffes. Man beginnt endlich einzusehen, daß der künstlerisch begabte oder literarisch erzogene Leser gar nichts anderes will als Emotion. Durch Vermeiden des Beiwerks, durch Konzentration der Ideen und Gefühle, die ausgelöst werden sollen, und durch völlige Verachtung des stofflichen Ballasts haben Dostojewski, Tolstoi, Turgenjew, Korolenko, Garschin, Gontscharow, Tschechow, Lugowoi, Uspenski, Weressajeff, Ssologub, Gorki, Artzibaschew, Kuprin — soll man alle Namen nennen? — haben die besten Russen gerade ihre tiefsten Wirkungen erreicht. Die Fabel hat bei ihnen fast immer nur den Wert eines dekorativen Mäntelchens, das der nackt dargestellten Seele umgehängt wird. Selbst das Milieu interessiert nur, soweit es die Seele des Helden beeinflußt hat. Wo sich der Dichter in der Milieuschilderung verliert, gibt sie auch sicher nach irgendeiner Seite hin psychologische Aufklärung. Es ist, um die dichterische Absicht zu erzielen, auch ganz gleichgültig, ob die dargestellte Geschichte in Petersburg spielt, in Baden-Baden oder in Genf, ob der Held blond ist oder schwarz. Man könnte sogar schwören, daß die russischen Dichter fast nie wissen, wie ihre Helden ausschauen, von denen sie gerade erzählen; aber eben dies verleiht ihren Gestalten so viel allgemein Menschliches. Indes, es sind nur Wenige bei uns, die sich bereits vom Allzustofflichen in gleicher Weise emanzipiert haben.

Sehr viel könnten wir auch noch von den östlichen Nachbarn in bezug auf die psychologische Vertiefung der Charaktere und die Behandlung der Reflexion und der Autokriticismen lernen. Man nehme beispielsweise unsere populären Unterhaltungsschriftsteller (Herzog, Höcker, Ompteda, Zobeltitz, Schlicht, Stratz, Engel, Presber, Philippi, Voss, Tovote usw.) und stelle sie den schlechtesten Russen gegenüber, und diese werden bei geringerem Aufwand immer noch einen tausendmal größeren Realismus der Darstellung mit einem leidenschaftlichen, aus der Tiefe quellenden Gefühl verbinden. Aber bei uns kostet ja — traurigerweise — die Popularität nicht viel; sie steht gewöhnlich im umgekehrten Verhältnis zum Können. Dichter vom Range Karl Hauptmanns, Theodor Däublers, Rolf Laukners, Richard Schaukals, Wilhelm Schäfers, Ouckama Knoops, Stefan Zweigs sind nur den Eingeweihten bekannt, und Ewers, Meyrink, Strobl, Sandt, Eulenberg, Kubin, Mombert, Scheerbart, Dauthendey liest man nur der Kuriosität halber.

Werke, die bei uns populär werden wollen, müssen schon die Gassen der Gewöhnlichkeit ablaufen oder die Schlupfwinkel des Lasters aufsuchen und die reichbevölkerten Straßen der Dummheit breittreten. Zahlreiche Schriftsteller, die den Instinkten der Menge schmeicheln und folglich ihre Kunst auf das Niveau ihrer Käufer bringen, spekulieren mit Erfolg an jenen Börsen, wo

man Gemeinheit handelt und wo der Phallus, seines Mythus entkleidet, sehr hoch im Preise steht. Wohingegen man seine besten Dichter, wie Raabe, erst kennen lernt, wenn sie siebzig Jahre geworden, oder wie Liliencron, wenn sie am Verhungern sind, wo man dann beim Volke der Denker mit dem Sammelteller umgeht. Auch hier können wir von Rußland lernen. Wir könnten einsehen lernen, daß die Literatur nicht der Tummelplatz der Talentlosigkeit sein dürfte und daß man seine besten Dichter auch kennen sollte, ehe sie begraben werden.

Aber, ob das alles nicht utopistische Träume sind?

Fedor Dostojewski

An einem rauhen Februartage des Jahres 1881 war der Petersburger Newsky-Prospekt von einer zwanzigtausend Köpfe zählenden barhäuptigen Menge überflutet, ohne doch jenes glanzvolle Bild darzubieten, das man alltäglich zu sehen gewöhnt war. Einem Volk von Bettlern und Elenden, von Erniedrigten und Unterdrückten, von Gehetzten und Gequälten hatten die protzenden Equipagen und der geschniegelte Mob Platz machen müssen. Der Statthalter Loris Melikow war klug genug, diese Menschenmasse nicht nur unbehelligt zu lassen, sondern sich ihr sogar anzuschließen. Und alle Bitten der aristokratischen Damen, den Newsky-Prospekt für ihre Hengste und imposanten Toiletten freizugeben, scheiterten.

Damals als die Aristokratie der Plebs weichen mußte, brauste die Studentenschaft — denn auch sie war unter der vieltausendköpfigen Woge — sieghaft auf und gestaltete ein Begräbnis zu einer außergewöhnlichen Ovation. Man trug Fedor Michailowitsch Dostojewski zu Grabe.

Während ich dies schreibe, liegt ein Bild vor mir, das ein von schmerzlichen Runen durchzogenes Gesicht zeigt, das Antlitz eines Asketen oder eines Märtyrers, in dem die mächtige Stirn zwei Drittel

des ganzen Kopfes einnimmt. Ohne zu wissen, wem dieser Kopf gehört, wird man unwillkürlich von tiefem Mitleid ergriffen; es ist einer jener einprägsamen Köpfe, denen man es auf den ersten Blick ansieht, daß er des Lebens Reichtum nur im Leiden erfühlen durfte. Ja, wenn es richtig ist, daß die Not die Lehrmeisterin des Genies ist, daß sie ungeahnte Kräfte zur Auslösung bringt und dem Menschen jene herbe Entschlossenheit gibt, durch die man die Welt bezwingt, so könnte man sagen, Dostojewski verdanke seine poetische Berufung allein seinen Leiden, denn er litt wie wenige Menschen. So reich auch die russische Literatur an Märtyrern, an früh und gewaltsam dahingeschiedenen Dichtern ist, keiner unter allen entringt Dostojewski die Dornenkrone. Bei ihm hatte die Vorsehung die Schrauben zu stark angespannt. Der Organismus entsprach nicht diesem gewaltsamen Druck und nahm unter seiner Einwirkung Schaden. Er hatte dem Tod ins Auge gesehen. Er war zu achtjähriger Sträflingsarbeit in den sibirischen Kerkern verurteilt. Er kannte die Grausamkeiten des Hungers und erduldete alle Demütigungen der Armut. Er war zeitlebens von mannigfachen Krankheiten heimgesucht und blieb zuletzt nicht verschont von der Fallsucht.

Dieser Summe von Elend muß man sich erinnern, wenn man einen Blick in seine dunkle Seele haben will. Der Augenblick, in dem er als Verurteilter auf dem Richtplatz stand und die Läufe geladener

Gewehre auf seine Brust gerichtet sah, konnte in seiner unerhörten Gräßlichkeit von ihm nicht wieder vergessen werden. Er hat die fürchterlichste aller Ängste, die Todesangst erlebt. Sie zitterte in ihren Folgen durch sein ganzes Leben nach und gab ihm selbst, wie seinen dichterischen Gestalten, jenes gesteigerte Nervenleben, das uns seine Bücher zum Genuß und gleichzeitig zur Qual macht. Es gibt keinen zweiten Dichter, der — ohne es zu beabsichtigen — seine Leser so martert, wie Dostojewski. Man atmet bei ihm eine Glut, wie in überheizten Räumen und verspürt einen Druck, der jede Lebensfreude vergällt und erstickt. Aber in demselben Grade wie der Dichter uns quält, zieht er uns auch wieder an, mag er durch seine realistischen Schilderungen jeden Widerspruch besiegen oder mit seinem grüblerischen Pessimismus zum Abgrund des Mystischen steigen. Dostojewski umfaßt in seinen Schriften den ganzen Umfang des seelischen Lebens bis zur eigentlichen Krankheitsgeschichte; er steht vor den schwierigsten Problemen wie Fernsehen, Traumwandeln, Doppelgängertum, Hellsehen, ohne daß er den Versuch macht, sie zu erklären; ja, ohne auch nur ihre Erscheinung deutlich zu erfassen. Ihn reizt es nur, das Gebiet des Unerforschten und Sonderbaren zu betreten, die Schauer zu empfinden, die eine Annäherung an eine lediglich erträumte Welt der Wunder und Offenbarungen in ihm hervorrief. Wenn man seine Erzählungen und Romane aufmerksam liest,

findet man, daß ein großer Teil seiner Geschöpfe an einer Gehirn- oder anderen Krankheit leidet. Mehrere, die der Dichter zu Sprechern seiner eigenen Leiden erwählt hat, sind epileptisch. Kurzum, es ist der seelische Ausnahmezustand, der Dostojewski am Menschen interessiert, die unerkennbare, zwischen Genie und Irrsinn liegende Grenze, nicht das Gesunde und Normale. Er hat, wie wir aus Briefen erfahren, die an Grigorowitsch, Gogol, Puschkin, Belinski, Maikow u. a. gerichtet sind, nie eine Zeile geschrieben, wenn sein Innerstes ihn nicht quälend dazu drängte. Sein Herz war nur erfüllt von den Gestalten der Trunkenbolde, der Wahnsinnigen, der Dirnen, der Mörder, der Bettler. Das Unglück war es, das seiner Seele den mächtigsten Ansporn gab. Die Tugendsamen, Unfehlbaren, Glücklichen haben ihn nie gefesselt. Dostojewski, der nur die Unglücklichen und Armen gründlich kennen lernte, steht deshalb an Universalität, an poetischem Feingehalt und künstlerischer Vollendung hinter Turgenjew, den er später so bitter befehdete, zurück; aber als literarischer Charakter fesselt er in ungleich höherem Maße, und seine Phantasie, die oft flügellahm darniederlag, besaß doch wieder Kraft genug, um sich zur Adlerhöhe des Genies aufzuschwingen.

Will man die in allen Melancholien klagende, in allen Haltlosigkeiten irrende russische Seele kennen lernen, so ist Dostojewski der zuverlässigste Führer und der unumgänglichste. An jedem anderen

Dichter mag man vorübergehen; aber wer Dostojewski nicht kennt, darf nicht glauben, daß er von dem russischen Volk auch nur eine Ahnung habe.

Im Armenhospital des nördlichen Moskau, in welchem man den verzweifelten Kranken ein Bett gewährte, in dem sie sterben konnten, wurde Fedor Michailowitsch Dostojewski als unwillkommener Sohn eines Krankenhausarztes, dessen Familie sehr zahlreich war, 1821 geboren. Das Heim seiner Eltern bestand aus zwei Zimmern; einem Vorzimmer und einer Küche. Bei der Knappheit der Räumlichkeiten half man sich auf die Weise, daß man das Vorzimmer durch einen Holzverschlag in zwei Abteile trennte. Der vordere Teil mit der Glastüre war die Diele, der dahinterliegende finstere Teil war das Schlafzimmer des Knaben.

Die ersten Eindrücke blieben für Fedors ganzes Leben maßgebend. Denn auch später, als er vom Vater auf ein kleines Gut geschickt wurde, war es — im Gegensatz zu den meisten russischen Dichtern — nicht die Landschaft, die ihn fesselte oder zur Beschreibung reizte, und die in Turgenjew ihren höchsten Bewunderer und kräftigsten Darsteller fand; Dostojewski stellte sich vielmehr die Probleme des Großstadtmenschen, wie er und seine Leidenschaften sich im harten Kampf um die Existenz entwickeln, zur dichterischen Aufgabe. Er kam nach Petersburg zurück und studierte hier zusammen mit seinem älteren geliebten Bruder Alexei an der kaiserlichen Ingenieur-

schule und machte sich während dieser Zeit mit den besten heimatlichen Dichtern vertraut. An Puschkin bewunderte er den Adel des Gedankens, die Wärme des Gefühls und die Meisterschaft der Form, ohne sie ihm ablauschen zu können; Gogol lehrte ihn, wie man die Seele analysiert, im Reiche des Häßlichen Beobachtungen anstellt und das Alltägliche poetisch verklärt; Balzac, dessen „Eugenie Grandet" er übersetzt hat, Eugen Sue, George Sand, Dickens, Poe, das alles speicherte sich in seinem jungen Kopfe auf; es verwirrte ihn zwar, aber es gab ihm auch mannigfache Anregungen und tiefe Emotionen. Er hatte die Absicht, Goethes „Reineke Fuchs" ins Russische zu übertragen; er übersetzte Schillers „Don Carlos" und berauschte sich an seinen „Räubern".

Zweiundzwanzig Jahre alt, ging er mit dem Range eines Sekondeleutnants von der Ingenieurschule ab und nahm seinen Abschied, um freier Schriftsteller zu werden. Der Schaffensdrang war über ihn gekommen, und die Gogolschen Satiren, die ein ungeheueres Aufsehen erregt hatten, verfehlten auch auf Dostojewskis Seele ihren mächtigen Eindruck nicht. Jetzt zitterte jede Faser in ihm vor Ehrgeiz und trotz Krankheit und Armut stellte er sich an den Platz, wo der härteste Kampf ausgefochten wurde. Verwaist und einsam, dabei arm, unpraktisch und voll vorleuchtender Ideale, konnte er nur Trost in der Welt seiner Phantasie finden, die ihn bald daran denken ließ, eine philan-

tropische Gesellschaft zu begründen, bald — wenn das Leben ihn zu sehr stieß und hetzte — sich dem Tode zu vermählen. Seine Nerven waren schon damals aufs höchste zerrüttet, ohne daß sein so leicht empfänglicher Sinn für die Wirklichkeit oder sein brennender Ehrgeiz irgendwelche Einbuße erlitten hätte. Es war fast selbstverständlich, daß er zunächst seine eigenen Leiden und die seiner nächsten Umgebung darstellte, und das geschah in den „Armen Leuten".

Es ist nicht die Dichtung eines Jünglings, denn sie ist männlich, tief und gedrungen. Wie Byron und wie Heine, die Dostojewski später über die Maßen vergötterte, ist auch er trotz seiner Jugend schon völlig illusionslos und hat alle Romantik als unnützen Ballast bereits hinter sich geworfen. Wir hegen aufrichtige Bewunderung für die Beobachtungsgabe und reife Menschenkenntnis, die sich in den „Armen Leuten" dokumentiert, in einem Buch, das nur ein Dichter geschrieben haben kann, der sein Brot mit Tränen aß und durch die Verzweiflung den Weg zu einer beruhigten künstlerischen Stimmung gefunden hat. Ohne Zweifel hätte Dostojewski den künstlerischen Ausdruck für seinen Stoff nicht annähernd so sicher getroffen, wenn ihm nicht Gogols Novelle „Der Mantel" als klassisches Vorbild für diese Erzählungskunst zum Muster gedient hätte; ebenso wie Dostojewski in seinem „Doppelgänger" sich an das Gogolsche „Tagebuch eines Wahnsinnigen" anlehnte, ohne es

nachzuahmen. Keine Figur lag dem jungen Dostojewski aber so sehr am Herzen wie sein Djewuschkin, der Held der „Armen Leute“; denn durch ihn konnte der Dichter das Gefühl für die Armen und Unglücklichen, diesen Lebensnerv in seinem ganzen poetischen Organismus, bereits in voller Kraft darstellen. Für ihn kann die Menschennatur selbst in ihrer äußersten Beschränktheit einen Schatz edler und heiliger Empfindungen bergen, wie er es in derselben Novelle noch einmal an einer episodischen Figur, an dem einfältigen Pokrowski zeigt, von dem Belinski, der russische Lessing, sagte: „Ihr mögt über diese Liebe zu seinem Sohne lachen und dadurch an die unterwürfige Liebe des Hundes zum Menschen erinnert werden. Aber wenn ihr trotz des Lachens nicht zugleich eine tiefe Rührung empfindet, wenn die Schilderung Pokrowskis, wie er mit den Büchern in der Tasche und unter den Armen, mit entblößtem Kopfe trotz Regen und Kälte zum Grabe des bis zur Narretei geliebten Sohnes eilt, auf euch nicht einen tragischen Eindruck macht, so sagt das niemand, damit nicht irgendein Pokrowski, ein Narr und Säufer, über euch als Menschen erröte.“ Dieser Pokrowski hat übrigens einen so tiefen Eindruck auf Turgenjew gemacht, daß er in seiner Novelle „Punin und Baburin“ gleich zwei solche Pokrowskis in den Mittelpunkt der Erzählung gestellt hat.

Wenn Dostojewski in den „Armen Leuten“, wo er das Evangelium der Liebe und des Mitleids

predigt, seine Figuren noch aus der banalen Sphäre des Normalen hernimmt, so bewegt er sich im „Doppelgänger" schon vollkommen im Reiche des Pathologischen. Der arme Goljadkin sieht sich in seiner Beamtentätigkeit von Lug und Trug umgeben, ohne selbst von Niedrigkeit frei zu sein. Aber neben der Gemeinheit lebt in seiner Seele auch die Sehnsucht nach Reinheit; und ein brennender Ehrgeiz, in dem verkaffernden Bureaukratismus nicht unterzugehen und sich wenigstens das Gefühl der Persönlichkeit zu retten, lodert in ihm. Er quält sich mühselig, diese Gegensätze zu vereinigen, aber es gelingt ihm nicht und er verliert darüber den Verstand. Den Teil zu lesen, wie Goljadkin von Halluzinationen, von seinem doppelten Ich gepeinigt wird, ist ebenso martervoll wie anziehend und ebenso grausam wie schön.

Die Novelle „Ein schwaches Herz", in welcher es sich ebenfalls um einen liebesgequälten Beamten dreht, und die beiden Erzählungen „Herr Prochartschin", in der ein eigenartiger Geizhals, und „Der Spieler", in der der typische Spieler geschildert wird, diese Erzählungen verblassen, trotz ihrer verblüffend feinen psychologischen Durchführung, neben dem Romanfragment „Nettchen Neswanow".

Ich habe an einer anderen Stelle (Der Wert der Anekdote) bereits erzählt, welche schlichte Episode diese packende Erzählung ausgelöst hat. Und noch während Dostojewski ganz und gar in der Seele

dieses wundersamen Kindes lebt, das er zur Heldin seines großen Romans wählen wollte, da 1849, mitten in der dichterischen Arbeit bricht über den Autor jene furchtbare Katastrophe herein: die Verurteilung zum Tode wegen „verbrecherischer Versuche, die bestehende Staatsverfassung in Rußland zu stürzen, Heranziehung von Leuten verschiedenen Berufs und jugendlichen Alters zu den abgehaltenen politischen Zusammenkünften, Verbreitung schädlicher Ideen über die Religion, Erweckung von Haß gegen die Obrigkeit, und endlich Versuche, eine geheime Gesellschaft zur Erreichung dieser verbrecherischen Ziele zu gründen." Was Dostojewski damals litt, hat er in dem Roman „Der Idiot" in unnachahmlicher Weise offenbart, auf den ich noch zurückkommen werde. Hier setze ich nur die Stelle aus einem Briefe her, den er sofort nach der Urteilsverkündigung an den Bruder schreibt. Es gibt nichts Charakteristischeres als diese knappe Darlegung des erschütterndsten Augenblicks in seinem Leben. „Heute, den 22. Dezember, hat man uns auf den Semenowsky-Platz hinausgeführt, dort hat man uns allen das Todesurteil vorgelesen und das Kreuz zu umfassen gestattet, hat über unseren Häuptern die Degen zerbrochen und uns mit der Sterbetoilette (dem weißen Hemde) bekleidet. Darauf hat man drei von uns zur Vollstreckung des Todesurteils an den Pfahl gestellt. Ich stand als sechster in der Reihe; man rief je drei und drei heraus, folglich

sollte ich in der zweiten Abteilung dran kommen, und es blieb mir nicht mehr als eine Minute zum Leben. Ich dachte an dich, Bruder, an alle die Deinen. Im letzten Augenblick warst du, du allein, in meinem Geiste gegenwärtig; da erst erkannte ich, wie sehr ich dich liebe, teurer Bruder! Ich konnte auch noch Spechnew, Durow, die neben mir standen, umarmen und mich von ihnen verabschieden. Endlich blies man Retraite, die an den Pfahl Gebundenen führte man zurück und las uns vor, daß seine kaiserliche Majestät uns das Leben schenkte. Dann folgten die eigentlichen Verurteilungen. Der einzige Palm ist begnadigt und behält seinen Rang in der Armee ... Wir Petraschewzen standen auf dem Schaffot und hörten unser Todesurteil an, ohne die geringste Reue. Ich kann natürlich nicht für alle Zeugnis ablegen, allein ich denke mich nicht darin zu irren, daß damals, in jener Minute, wenn nicht alle, so doch mindestens die große Mehrzahl der Unseren es als eine Ehrlosigkeit betrachtet hätte, die Überzeugung zu verleugnen ... Das Urteil, das uns zum Tode durch Füsilieren verdammte, wurde uns durchaus nicht zum Scherz vorgelesen. Fast alle Verurteilten waren fest überzeugt, daß es vollstreckt werden würde, und verlebten mindestens zehn furchtbare Minuten der Todeserwartung. In diesen letzten Minuten stiegen manche von uns instinktiv in die Tiefe ihrer Seele hinab (ich weiß das bestimmt), und indem sie ihr noch so junges Leben

in einem Augenblicke prüften, mochten sie wohl manch ein schweres Vergehen bereuen (von jenen, welche bei jedem Menschen sein ganzes Leben hindurch in den Tiefen des Gewissens ruhen); aber die Sache, um derenwillen wir verurteilt wurden, die Gedanken, die Anschauungen, welche in unserem Geiste vorwalteten — sie stellten sich uns nicht nur als keine verbrecherischen dar, sondern sogar als etwas Reinigendes, als ein Märtyrertum, um dessenwillen uns vieles verziehen würde."

Im Innersten aufgewühlt von schauerlichen Empfindungen, die das Bewußtsein eines sicheren Todes in ihm hervorrufen mußten, dann begnadigt um den Preis, mit Räubern und Mördern zusammenzuleben, war Dostojewski, 28 Jahre alt, anscheinend verloren. Allein seine Widerstandsfähigkeit erwies sich als stark genug, um allen Greueln Trotz bieten zu können, und aus den unerhörten Prüfungen ging er als ein vollendeter Dichter hervor. Er hatte nicht recht, als er in den Jahren 1854—59 an seinen Bruder, an den Dichter Maikow, an den Baron Wrangel u. a. schrieb, es foltere ihn die stete Angst, sein schlechter Umgang werde ihn allmählich auf das Niveau der gemeinsten Verbrecher herabdrücken, seine Schwingen könnten dauernd gelähmt werden. Trotz der herzbewegenden Klagerufe, die er gegenüber einigen mitfühlenden Menschen ausstieß, fand er doch für jenen seelischen Aufruhr als Künstler den höchsten

poetischen Ausdruck in den „Memoiren aus dem toten Hause".

Welch eine Galerie! Wo ist die Häßlichkeit und das Gemeine durch die Kunst einer in ihrer Einfachheit imposanten Darstellung und die Glut echter Empfindung noch einmal so geadelt worden, wie das Leben der sibirischen Sträflinge durch Dostojewski! Er nimmt in den Memoiren eine Analyse des Seelenzustandes der Verurteilten vor, all dieser Tataren, Kaukasier und Polen, die Willkür und Gesetz hier zusammengewürfelt hat, und sucht auf dem Grunde ihrer Herzen nach jenen unberührten Stellen, wohin Verbrechen und Laster noch nicht gedrungen sind. Trifft er auf solche Spuren rein menschlicher Empfindung, so geht er ihnen mit Liebe und Sorgfalt nach, froh, die göttlichen Funken der Wahrheit und Liebe auch bei diesen Verfehmten, von der Gesellschaft ausgestoßenen Menschen, noch unter dem Trümmerhaufen ihrer verhaltenen und korrumpierten Gefühle glimmen zu sehen. „Überall gibt es böse Menschen", sagt er einmal in den Memoiren, „unter den bösen aber auch edle; wer weiß, vielleicht sind diese Menschen gar nicht so viel ärger, als jene übrigen, welche dort außerhalb des Zuchthauses geblieben sind. Gott im Himmel, hätte ich damals nur ahnen können, wie sehr sich dieser Gedanke als wahr erweisen sollte." Oder ein andermal: „Im Zuchthause kommt es mitunter vor, daß man einen Menschen jahrelang kennt, ihn für

eine Bestie hält, nicht für einen Menschen, und ihn verachtet. Und plötzlich kommt zufällig ein Moment, wo die verborgenen Kräfte seiner Seele unwillkürlich durchbrechen und ihr eine solche Fülle von Gefühl und Gemüt, ein so tiefes Verständnis des eigenen und fremden Leides gewahrt, daß es euch gleichsam wie Schuppen von den Augen fällt."

Nicht umsonst hat man Dostojewski nach Erscheinen der „Memoiren" den russischen Dante genannt, denn an Dante gemahnt in der Tat die Kraft und die erstaunliche Plastik der Figuren.

Die Grausamkeit, mit der die russische Gerechtigkeit Dostojewski eines ganz geringfügigen Vergehens wegen bestrafte, macht es verständlich, wie das Mitleid mit den Verbrechern sich zu der heißen, allumfassenden Liebe für die Armen und Unterdrückten steigern mußte, die den leitenden Gedanken in den Schriften Dostojewskis bildet und sich auch bald nach seiner Rückkehr aus dem sibirischen Kerker, 1859, in dem kraftvollen Ich-Roman „Erniedrigte und Beleidigte" ausspricht.

Inzwischen waren aber in Rußland die wichtigsten Veränderungen vorgegangen. Der selbstherrliche Nikolaus I. war gestorben und allmählich starb auch sein absolutes System. Die Leibeigenschaft wurde bald aufgehoben. Die stumpfsinnigen Bauern wurden der Sklaverei entzogen. Der starre Boden, auf dem Nikolaus als Alleinherrscher gewaltet hatte, sog unter der Regierung des edlen

Alexander II. Licht und Wärme ein, und überall keimte frisches Leben. Turgenjews „Tagebuch eines Jägers“ hatte mächtige Hoffnungen erweckt und die Liebe für ein freies Vaterland wachgeschürt. Von London aus hielt Alexander Herzen sein Rußland in Bewegung, und in Rußland selbst erhob sich die Presse aus ihrem ihr aufgezwungenen Winterschlaf, verjüngte sich und kritisierte die Überreste der alten und schlechten Welt. Was Wunder, daß Dostojewski, der seine Begeisterung und seine Ideale so teuer bezahlt hatte, nunmehr alle seine Kräfte anspannte, um diesem neuen Menschen in der erwachten Welt gerecht zu werden. Er tat es in den beiden Journalen „Die Zeit“ und „Die Epoche“, die sein Bruder Michael herausgab. Aber der Journalismus zerstreute ihn unliebsam, lenkte ihn von den großen Fragen ab und nahm sein Talent oft für kleinlichen Tageszwiespalt in Anspruch, woran es am Ende zersplitterte. Aber was war ihm anderes übrig geblieben, als sich dem journalistischen Handwerk zu ergeben! Er mußte auf den Unterhalt bedacht sein. Da mag ihn denn der Reichtum, der auf dem Petersburger Newsky-Prospekt entfaltet wurde, oft zu bitteren Vergleichen herausgefordert haben. Könnte man ihn verurteilen, wenn er, um den Künstler in sich zu retten, an einem abgelebten, überflüssigen und reichen menschlichen Vieh einen Mord beginge — mag er da vielleicht gedacht haben. Diese innere Emotion im Verein mit anderen seelischen Wirrnissen, einer unglücklichen Liebes-

geschichte, die in „Erniedrigte und Beleidigte" ihre poetische Würdigung erfahren hat, sodann die Widersprüche und Unklarheiten, die in der russischen Jugend vorhanden waren und sich in Dostojewski widerspiegelten, all dies rang bei Dostojewski nach Ausdruck, dessen klassisches Ergebnis der „Raskolnikow" wurde. Eine Raubmordgeschichte, die wir in der Zeitung unsere Köchin lesen lassen und die Dostojewskis Genie zu einem epochemachenden Kunstwerk gestaltet hat, das alle unsere Empfindungen durcheinanderwirbelt und uns nicht mehr losläßt, gleichsam als hätte es stumm bezwingende Augen, die uns überallhin verfolgen.

Es ist immer noch eines der merkwürdigsten und der genialsten Bücher, das die moderne Literatur kennt. Der dämonische Eindruck, den es macht, wird nicht durch den grausigen Stoff hervorgerufen, sondern durch die verblüffende Frische, mit der die Farben uns entgegenleuchten, durch die Feinheit und Wahrheit der psychologischen Analyse, durch die anhaltende Spannung, die instinktiv erzeugt ist und nirgends eine Absicht verrät. Das zerrissene und hastige Wesen Dostojewskis, das sonst die künstlerische Harmonie aufhebt, wirkt hier wie eine poetisch berechtigte, tief motivierte Forderung. Alle unsere Gedanken und Gefühle werden durch Dostojewskis Temperament in unaufhörlicher Vibration erhalten; vielleicht gerade deshalb, weil wir neben der Lektüre des „Raskolnikow" heimlich empfinden, daß der Dichter sich

hier — bis auf das Kriminalistische freilich — selbst gibt, daß der geschilderte Zustand des dargestellten Charakters nur eine Modifikation seines eigenen Wesens ist. Die Objektivität Dostojewskis liegt nur in der Form der Darstellung. Er gibt ein exaktes Bild der gemeinen Wirklichkeit; als ein Dichter von Gottes Gnaden verwandelt er es aber ohne viel Hinzutun völlig in Poesie. Und er malt in einer Sprache, die durch ihre eindringliche Schmucklosigkeit, durch ihren bebenden, zu Herzen gehenden Klang, durch ihre stark subjektive Tönung mächtig fortreißt, sich aber bei noch so spannenden Situationen nie überstürzt.

Zuweilen bin ich mir im Unklaren darüber, welches Werk einen höheren Platz in meinem Herzen einnimmt, der „Raskolnikow" oder „Der Idiot". Denn während der Raskolnikow dank seiner kriminell aufregenden Psychologismen unseren ganzen Kopf verlangt, beansprucht der Idiot unser ganzes Herz.

Der Idiot, Fürst Mischkin, ein kranker Mensch von hohem Geist und reinem Sinn, ist Träger der panslawistischen Idee und des tendenziösen Bekenntnisses: „Der Schwache und Leidende ist der wahrhaft Starke und Glückliche." Dieser Idiot, der keiner egoistischen Regung, keines Neides und keines Hasses fähig ist und nur deshalb von seiner Umgebung „Idiot" geschimpft wird, ist in den Augen Dostojewskis ein „Auserwählter Gottes". Seine Umgebung hält ihn für ver-

rückt, weil er wie Jesus lebt, weil er der reine Tor ist. Er sagt nie eine Unwahrheit und liebt die, die ihn verachten. Er hält die rechte Wange hin, wenn man seine linke schlägt. Er läßt sich betrügen, ausbeuten und verspotten und wird Sieger über alle Feinde durch seinen lachenden Kinderglauben. Er ist auch, trotz seiner rührenden Beschränktheit, kein russischer Don Quixote, den Dostojewski im Idioten zeichnen wollte, denn Dostojewski besitzt nicht den befreienden Humor des Cervantes. Dostojewski kann mit seinem Fürsten Mischkin nur leiden, aber nicht lachen. Von dem leichten Spiele des Spottes wird Dostojewski bald emporgeführt zu den höchsten Problemen der Menschenseele und hinabgerissen in den tiefsten Abgrund des Menschenleides. Aus dem unbeholfenen Ritter der Tugend erwächst ein edler und großangelegter Mensch, ursprünglich wohl die phantastischste Gestalt, welche Dostojewski aus seiner mystischen Welt herübergenommen hat, um ihr ewiges Leben einzuhauchen. Parsifal kann nicht reiner sein, Jesus konnte nicht menschlicher sein.

Da sich uns das Dostojewskische Genie hier so überwältigend mitteilt, urteilen wir um so schärfer ab über die nächsten Publikationen des Dichters: „Der Teufel“, „Der Halbwüchsige“, und „Die Brüder Karamasow“, die von einem erschreckend plötzlichen Niedergang der Dostojewskischen Kraft Zeugnis ablegen. Keines der drei Bücher hinterläßt einen befriedigenden Eindruck, weil die

Gedanken und Motive, die darin aufgestapelt sind, aus der Phantasie des Autors gewaltsam herausgeschleudert werden und die Sprache der plastischen Farbe fast gänzlich verlustig gegangen ist. Es gibt kein verworreneres Buch als „Der Teufel", das nur durch den glühenden Haß bekannt geworden ist, der sich gegen Turgenjew darin auswütet, gegen Turgenjew, der Dostojewski gegenüber sich kein anderes Verbrechen hatte zu schulden kommen lassen, als liebenswürdiger zu sein, geschmackvoller, aristokratischer, gebildeter und künstlerisch feiner als Dostojewski. „Der Halbwüchsige" muß rundweg als Handwerksarbeit verworfen werden. Es ist das verworrenste, das am schlechtesten komponierte aller seiner Werke und eine wahrhaft langweilige epische Breite macht es völlig ungenießbar. Wer gar das Pech hat, Dostojewski zuerst durch dieses Werk kennen zu lernen, der wird es entsetzt und enttäuscht aus der Hand legen und für alle Zeiten einen Schrecken vor dem Dichter haben, denn keiner kann diesen Galimathias lesen, ohne an der großen Kunst Dostojewskis wirklich irre zu werden. Welch ein Abstand zwischen dem Fürsten Mischkin, dem „Idioten", und dem jungen Arkadi Werssilow, gleichfalls einem Typ des Idioten. Dostojewski hat wohl selber gefühlt, daß man sein Werk nur mit großer Unbefriedigung aus der Hand legen wird, und deshalb war er so klug zu sagen: „Solche Aufzeichnungen könnten, glaube ich, als Material für ein künftiges Kunstwerk

dienen, für ein künftiges Bild einer verworrenen, aber schon vergangenen Epoche. O, wenn der Zorn des Tages verrauscht und die Zukunft da ist, dann kann ein künftiger Künstler selbst für die Darstellung der Verwirrung und des Chaos von ehemals schöne Formen finden. Sehen Sie, dann wird man solche Aufzeichnungen brauchen, und sie werden einem als Material dienen können — wenn sie nur aufrichtig sind, mögen sie selbst noch so chaotisch und zufällig sein".

Das Chaos eines Werkes durch das Chaos einer Epoche erklären oder entschuldigen oder gar behaupten, das Durcheinander eines Werkes sei beabsichtigtes psychologisches Raffinement, das ist ein Kniff, der Dostojewskis ebensowenig würdig ist, wie dies ganze Werk.

„Die Brüder Karamasow" tragen den großen Fehler an sich, daß die Charaktere vom Dichter mit einer endlosen Breitschweifigkeit dargestellt sind, die ihm zwar seitens des Verlegers mehr Geld, aber bei seinen Freunden wenig Ehre eingetragen hat; jedwede Natürlichkeit der Personen erstickt in den langatmigen Tiraden, die sie vom Stapel lassen. Der ganze Roman ist ein einziger Dialog, der heruntergehaspelt wird, als sprächen ihn hungrige Komödianten. Es ist eine harte Arbeit, sich durch diesen Roman hindurchzuwinden und hindurchzufinden. Wie im „Raskolnikow" handelt es sich auch hier um die Entdeckung eines Mordes — aber welch ein Abstand klafft zwischen diesen

beiden Werken. Während im „Raskolnikow“ kein überflüssiges Wort die Handlung aufhält und jede Zeile eine neue Charakterisierung, ein neues Bild, einen neuen psychologischen Beitrag bringt, kommt man in den „Brüdern Karamasow“ aus kriminalistischen Erörterungen, aus endlosen Zeugenverhören und bandwurmartigen Reden nicht heraus.

Aber wir wollen die verdrießliche Arbeit, den Verfall dieses außerordentlichen Geistes bis ins Detail zu verfolgen, nicht fortsetzen. Genug, die Schwingen des Ikarus, der stolz und selbstbewußt den Flug in ein Reich gewagt hatte, dess Wunder vor ihm keiner so ergreifend geschildert hatte, wurden lahm. Außer der Novelle „Krotkaja“ hat Dostojewski nichts Hervorragendes mehr geleistet. Diese, durch Victor Hugos „Der letzte Tag eines Verurteilten“ beeinflußte Arbeit, ist allerdings noch von unverfälschter Kraft und Frische. Ein Mann sitzt vor der Leiche seiner Frau, die sich erst vor wenigen Stunden aus dem Fenster gestürzt hat. Morgen wird man die Tote bestatten; da durchschauert es den Mann in grausiger Angst, und die Einsamkeit bevölkert seine Phantasie mit qualvollen Visionen. Vergangenes Leid wird lebendig und zieht in abrupten und doch zusammenhängenden Bildern durch sein Gemüt.

Wenn ich noch die traumhaften jüngeren Novellen „Die Wirtin“ und „Helle Nächte“, die in der Untersuchungshaft geschriebene sehr interessante Geschichte „Der kleine Held“, den in einer

Nacht geschriebenen „Roman in neun Briefen“ und die höchst seltsamen Romane „Des Onkels Traum“, „Der Hahnrei“, „Tollhaus oder Herrenhaus“ und endlich die kleinen Erzählungen und Novellen „Der ehrliche Dieb“, „Aus dem dunkelsten Winkel der Großstadt“, „Christbaum und Hochzeit“ hervorhebe, so geschieht es mehr, um die Bibliographie zu vervollkommenen, als um an diesen aufs neue die Kunst Dostojewskis zu demonstrieren.

Auch wenn man es nicht wüßte, fühlt man, daß alle diese Werke bei Nacht entstanden sind. „Dostojewski schrieb fast ausschließlich bei Nacht“, erzählt sein Biograph Stachow; „um zwölf Uhr, wenn alles sich zur Ruhe begeben hatte, blieb er allein mit seinem Samowar, und während er einen kühlen, nicht allzustarken Tee schlürfte, schrieb er bis fünf oder sechs Uhr morgens. Er stand um zwei, auch drei nach Mittag auf und der Tag verging mit dem Empfang von Gästen, Spaziergängen und Besuchen bei Freunden.“

Dostojewski ist in Deutschland nicht bekannt genug. Selbst die Literaten haben ihn nicht alle gelesen; denn eine Zeitlang, während der Chansons-Seuche, die mindestens ein Jahrzehnt lang anhielt, war ernste Lektüre geradezu verpönt: „Wir möchten jetzt einmal zur Ruhe kommen“, sagte Otto Julius Bierbaum; „wir möchten einen Ort haben, wo man die Kunst nicht lediglich benutzt, uns Probleme ins Gehirn zu stoßen, die uns

ohnehin stündlich bedrängen; wir sind sehr dankbar dafür, wenn die Kunst einmal ohne Prätention auftritt, uns von oben bis unten aufzuwühlen."

Solche Stimmen waren in jenen Tagen keineswegs vereinzelt. Ernst Wichert, ein zwar unwichtiger, aber symptomatischer Schriftsteller, hatte in seinem literarischen Bekenntnis die gesamte Literatur, die sich mit der leidenden Menschheit beschäftigt, ebenfalls verworfen. In die aufgewühlten Tiefen menschlichen Jammers hinabzuspähen, war seine Sache nicht. Er kannte die Schauer des Schmerzes nicht; wollte sie nicht kennen. Das hat merkwürdigerweise auch Otto Ludwig in seinen Romanstudien sehr stark betont, wo eine Stelle geradezu gegen Dostojewski gemünzt zu sein scheint. „Im Roman darf das Pathologische der Spannung nur selten und vorübergehend angewandt sein; das meiste muß die Freude an den darin auftretenden Menschen tun. Vollends darf das Schicksal des Helden uns nie zu anhaltend pathologisch beschäftigen. Diese Regel ist schon aus der relativen Länge des Romans herzuleiten; denn was wir drei Stunden lang ertragen, dulden wir nicht die Tage lang, die die Lektüre des Romans ausfüllt. Die Regel bleibt, daß die Grundfabel des Romans nicht tragisch sein darf, auch kein spannendes psychologisch-pathologisches Problem."

Diese Anschauung Ludwigs, die nebenbei bemerkt seine eigenen Schöpfungen (Zwischen Himmel und Erde, Heiteretei u. a.), in denen doch auch

nicht minder „spannende psychologisch-pathologische Probleme“ aufgeworfen werden, verurteilt, verwirft nicht nur Dostojewski, sondern die ganze russische Literatur, ja, verwirft fast die gesamte moderne Weltliteratur, die sich vorwiegend mit der kranken Psyche beschäftigt und vorwiegend den pathologischen Menschen in die poetische Sphäre gehoben hat. Es war nicht die Freude Dostojewskis am pathologischen Menschen; vielmehr gab ihm das Mitleid mit dem kranken Menschen den Anstoß zu seinen Dichtungen. Welche herzbewegenden Mitleidslieder hat man schon in allen Zungen vernommen, von den „Armen Leuten“ an, bis hin zu Hauptmanns „Hannele“! Denn der stärkste Hebel der poetischen Empfindung war noch immer das Mitleid. Und keiner bekundet es wie Dostojewski, der vor der Dirne hinkniet, ihren Fuß küßt und spricht: „Nicht vor dir habe ich mich gebeugt; ich habe mich gebeugt vor dem ganzen Leide der Menschheit.“

Man darf gegen Dostojewski nicht ungerecht sein, weil die letzte Periode seines literarischen Schaffens so wenig jener frühen Urkraft entspricht, jener ersten Periode, die das ganze geistige Leben Rußlands mit ihrem Glanze erfüllte und später auch die Franzosen, die Skandinavier und nicht zuletzt auch uns in ihrer Leuchtkraft erstarken und neu wachsen ließ. Seit wir in Deutschland die neuere russische Literatur kennen, sind wir anspruchsvoller geworden, und die lebenden Dichter,

die von Dostojewski beeinflußt sind und mit mehr oder weniger Glück ihm folgen und folgten, sind Legion. Zwei der bedeutendsten Zeiterscheinungen der modernen Literaturströmung Deutschlands, Nietzsche und Hauptmann, wurzeln durchaus in Dostojewski. Nietzsche hat es oft genug laut bekannt, welch herrlicher Lehrer ihm Dostojewski war. Daß Gerhart Hauptmanns „Friedensfest", „Vor Sonnenaufgang", „Bahnwärter Thiel", „Apostel", „Hannele", „Weber", „Einsame Menschen", „Kollege Crampton", „Fuhrmann Henschel" und „Michael Kramer" in der Herausarbeitung der Gestalten und in der Erfassung des Psychologischen Dostojewski abgelauscht sind, ist schon oft Gegenstand literarischer Untersuchungen gewesen.

Das Bild, das wir von Dostojewski erhalten, ist das eines in seiner Art einzigen Dichters, der uns immer teilnahmsvoll bewegt, wenn er uns sein warmes Herz fühlen läßt, das bei Ausbrüchen der Härte und Ungerechtigkeit bluten konnte und ihm Worte von unwiderstehlicher Kraft und Beredsamkeit eingab. Unter Tränen flehte er, den Schuldigen zu vergeben, die Unglücklichen emporzurichten, die Verirrten zu trösten. Er kennt die menschliche Natur und weiß, wie die Wege des Guten und Bösen sich oft rätselhaft verschlingen, und darum hat er für alle Verstoßenen und Verachteten immer ein neues Wort der Verzeihung. Dieser edle Zug, eines großen Philosophen würdig,

verleugnet sich in keinem Werke Dostojewskis, und wenn auch mancher schwachen Arbeit die Unsterblichkeit nicht gesichert ist, so nötigt er uns doch kraft manches Epos, das wir seinem Genie verdanken, ihn nicht nur zu bewundern, sondern auch zu lieben. Seine opferbereite Liebe, in deren Flammen er lebte und starb, wirkt erwärmend und tröstend fort. Ihm war Liebe kostbarer als Stein und Erz, und das rückt ihn hinauf in die Höhe jener Großen, die sich ewige Denkmäler errichtet haben in den Herzen der Menschheit.

Maxim Gorki

Unsere neuromantischen Ziele, unsere verworrenen metaphysischen Bestrebungen unterbrach der Ansturm eines originellen Talents, das uns mit fortreißender Kraft aufrüttelte und uns auf die ewig neuen Formen des Lebens hinwies, das so häßlich und brutal ist, und über dem die Sonne dennoch, wie zum Hohne, ihr Gold ausgießt. Aus unserer biedermeierlichen Ruhe, aus unserem vagen Hang zum Idyll, wurden wir jählings aufgeschreckt und hineingetrieben in den Sturm des Daseins. Wieder wurden wir vor die erschütterndsten sozialen Probleme gestellt und die Individualität ward wieder auf den Thron erhoben. Düstere Gemälde aus der brausenden Fülle des Lebens wurden vor uns ausgebreitet, die brennende Scham in uns erzeugten und ein glühendes Verlangen in uns wachriefen, neue, bessere und menschenwürdigere Daseinsformen zu schaffen. Es wurde uns der Odem der Energie eingehaucht. Heda! rief dieser entflammte Prediger, der mit einer Emphase auftrat, als hätte vor ihm noch niemand die Nichtigkeit der Dinge durchschaut, heda! Ihr seid zum Leben verurteilt und jagt, als wäret ihr blind, die Herzen voller unwürdiger Phantastereien, dem Tode entgegen. Ihr seid unoriginell geworden,

gleichsam verwaschene, schlechte Kopien eurer Vorfahren, in denen Kraft war und Gesundheit, Lebensmut und Lebensfreude. Euere Existenz muß einen neuen Inhalt haben: mehr Sonne und mehr Freiheit, größere Persönlichkeitsentwicklung und mehr Tiefe.

Zorn, Haß, Tapferkeit, Scham, Entrüstung und endlich grimmige Verzweiflung, das sind die Hebel, mit denen dieser Dichter, der sich selbst Maxim der Bittere (Gor'kij) genannt hat — sein eigentlicher Name ist Alexei Maximowitsch Pjeschkow — alles Verfaulte und Veraltete, Dumme und Gemeine, das in der Welt ist, niederreißen möchte.

„Bist du imstande, solche Hebel zu schaffen?“ apostrophiert er sich im „Sonderbaren Leser“, „könntest du sie in Bewegung setzen? Das Recht zum Volke zu sprechen, steht nur dem zu, der in seinem Geiste entweder einen großen Haß gegen Fehler und Mängel desselben, oder eine gewaltige Liebe zu ihm für seine Leiden hegt.“

Daß Gorki derjenige war, der die Hebel in Bewegung zu setzen verstand, daß er einem jungen Sturmwind gleich uns aufrüttelte, wollen wir durch eine Analyse seiner Hauptwerke und durch Zusammenfassung seiner in allen Arbeiten bunt zerstreuten mannigfachen Gedanken zu beweisen versuchen.

Wenn Moleschott sagen konnte, daß der Mensch die Summe von Eltern und Amme, von Ort und

Zeit, von Luft und Wetter, von Schall und Licht, von Kost und Kleidung sei, so wird man für die geistigen Einflüsse gewiß einen ähnlichen Satz danebenstellen dürfen: Der Dichter ist die Summe von Gehirnkonstruktion und Erfahrung, von Erziehung und Umgebung, von Gelegenheit und Studium, von Gesundheit und Gesellschaft usw. Wenn diese Summe auch kein Bild gibt, so sagt sie doch deutlich genug, daß auch der Dichter sein Können nicht lediglich seiner Anlage danken kann. Am menschengeschichtlichen Webstuhl schlägt ein Tritt oft tausend Fäden, und wir können nur einen mit gleichmäßiger Aufmerksamkeit verfolgen. Selbst die lückenvolle autobiographische Skizze, die Gorki in der russischen Zeitschrift „Semja“ gegeben hat, unterstützt unser Bestreben, das langsame Werden des Dichters darzustellen, sehr schlecht. Daß aber auch er ein Produkt seiner Verhältnisse war, werden wir gleich sehen.

In der blühenden Handelsstadt Nischni-Nowgorod erblickte Gorki am 14. März 1868 im Hause des Färbers Wassili Wassiljewitsch Kaschirin das Licht der Welt, einer Welt, die ihn schon frühe den faustischen Wehschrei „Das ist eine Welt! Das heißt eine Welt!“ stark und bitter nachfühlen ließ. Gorkis Mutter, Warwara, die Tochter des Färbers, war an den Tapezierer Maxim Sawatjeff Pjeschkow verheiratet, der nach sechsjähriger Ehe in Astrachan starb. Drei Jahre später folgte die Gattin ihrem Manne ins Grab nach, und der neunjährige Waisen-

knabe ward nun von seinem Großvater, der den Jungen das Gebetbuch lesen gelehrt hatte, in einen dunklen Schuhwarenladen gesteckt, wo es muffig war und nach Leder und Schuhwichse roch. Aus jenem Geschäft mag Gorki seine Kenntnisse der Lederbranche geschöpft haben, die er später mit schlecht verhehlter Ironie im XI. Kapitel des Romans „Foma Gordjejew" zum besten gab. Auch die erschütternde Novelle „Das Ehepaar Orlow", die zum Teil in der niederen Sphäre verarmter Schustersleute spielt, wird wohl in diesem Schuhgeschäft in der Seele des eindrucksvollen Knaben ihre Keime gefaßt haben. Der junge Pjeschkow lief dem Schuhmachermeister davon und geriet vom Regen in die Traufe; er trat bei einem Zeichner, einem stumpfen, rohen Menschen als Lehrling ein, bei dem er jedoch auch keinen Sack Salz verzehrte. Auch in der Werkstätte eines Heiligenbildermalers hielt er es nicht lange aus. Seine große Liebe für das Meer und für die großen Flüsse, besonders für Mütterchen Wolga, mag jung in ihm erwacht sein, als er sich auf einem Dampfer die sättigende Stellung eines Küchenjungen zu verschaffen gewußt hatte. Hier übte der Schiffskoch Smury auf seine Bildung einen großen Einfluß aus. „Er trieb mich dazu an, die Heiligenlegenden, den Eccarthausen, Gogol, Uspenski, Dumas-Vater und verschiedene freimaurerische Bücher zu lesen. Ehedem war ich ein geschworener Feind aller Bücher gewesen, wie überhaupt alles

bedruckten Papieres, meinen Paß nicht ausgeschlossen". Das ist jedoch nicht die volle Wahrheit; denn nach seinem eigenen Geständnis hatte er vorher schon eine Reihe „klassischer" Schundromane gelesen: „Die unüberwindliche Treue", „Andreas Ohnefurcht", Jaschka der Würger" u. a.

Seine große Kenntnis der Blumenwelt wird Gorki sich bei dem Gärtner geholt haben, bei dem er in der Folge als Gehilfe tätig war. Denn seine Symbole, die er häufig der Pflanzenwelt entlehnt, sind eigen und ganz und gar nicht „literarisch".

Gorki war indes fünfzehn Jahre alt geworden. Alle seine Sinne waren erwacht. Getrieben von dem leidenschaftlichen Wunsche, seinem Geiste Nahrung zuzuführen und sich in den Wissenschaften umzutun, begab sich der aufgeweckte, von heißem Wissensdrange beseelte Jüngling nach Kasan; aber er hatte übersehen, daß die Bildung nur ein Luxus der Reichen ist, daß das Streben nach Vervollkommnung und daß die wissenschaftlichen Ideale sehr schön sind, wenn man das Geld besitzt, sie zu erwerben. Aber gänzlich mittellos, wie Gorki war, mußte er, um sich nur über Bord halten zu können, für drei Rubel monatlich in einer Bäckerei in Arbeit treten. „Der Meister, ein schwerfälliger, aufgedunsener Mensch mit schielenden, fettverquollenen Äuglein und weibischem Gesichte, wackelte mit dem mächtigen Schmerbauch, stampfte mit den kurzen dicken Beinen und schrie beständig . . . Die Backstube befand sich in

einem niedrigen Kellergewölbe, und ihre drei Fenster lagen unterhalb des Straßenniveaus. Nur wenig Licht und Luft drang herein — dafür war um so mehr Feuchtigkeit, Schmutz und Mehlstaub darin. Der mächtige Ofen nahm fast den dritten Teil der Backstube ein. Neben ihm standen auf dem schmutzigen Fußboden Säcke mit Mehl. In dem Ofen brannten mit heller Glut lange Holzscheite, deren Flammen sich zitternd und flackernd an der grauen Wand der Werkstatt widerspiegelten, als wenn sie in einer lautlosen Sprache irgend etwas erzählten. Der Duft von Sauerteig und Feuchtigkeit erfüllte den muffigen Kellerraum. Die verräucherte Deckenwölbung drückte mit ihrer ganzen Schwere aufs Gemüt, und das matte Tageslicht mischte sich mit dem Feuerschein des Ofens zu einer unbestimmten, die Augen ermüdenden Beleuchtung . . . Schwermut und Ekel lastete auf unserem Gemüt in diesen dicken, von Schmutz und Schimmel bedeckten Mauern . . . Wir standen um fünf Uhr des Morgens auf, ohne ausgeschlafen zu haben, und setzten uns um sechs Uhr stumpfsinnig und gleichgültig an den Tisch, um aus dem Teig, den die Arbeitskollegen während unserer Schlafzeit für uns angerührt hatten, Kringel zu formen. Und den ganzen Tag, vom frühen Morgen bis zur späten Nacht, saßen die einen von uns am Tisch, rollten mit den Händen den elastischen Teig aus und wiegten sich dabei, um nicht steif zu werden, hin und her, während

die anderen Mehl und Wasser mischten. Und den ganzen Tag brodelte eintönig-melancholisch das siedende Wasser in dem Kessel, in dem die Kringel gebrüht wurden, und die Schippe des Bäckers surrte heftig und rasch gegen den Herdboden, in dem sie die glitschigen, frisch gebrühten Teigstücke auf die glühenden Backsteine warf. Vom Morgen bis zum Abend glühten auf der einen Seite des Ofens die brennenden Holzstücke, und der rote Widerschein der Flamme zitterte an der Wand der Backstube, als wenn er im stillen sich über uns lustig machte."

Jener Bäckerei, in der Gorki Mangel an Luft und Licht, an Schlaf und Nahrung litt, verdankt er aber die nachhaltigsten Eindrücke, und die herrlichen Novellen „Konowalow" und „Sechsundzwanzig und Eine", entstanden dort; die Gesellschaft, die er in den „Verlornen Leuten" schildert, eine Klasse von heißhungrigen, begehrlichen, überaus erbitterten, aber durchaus nicht beschränkten Menschen, hat er dort kennengelernt, und er überzeugte sich, daß er bislang eine falsche Vorstellung von diesen Landstreichern gehabt hatte.

Er arbeitete alsdann an den Uferstädten der Wolga, die er so oft in seinen Dichtungen verherrlicht hat, bald als Holzfäller und Flößer, bald als Lastträger. Während dieser Zeit, die ihren Niederschlag in den „Holzflößern" gefunden hat, las er bunt durcheinander, was ihm in die Hände geriet. Die Tribulation seines Geistes ward aber ebenso mangelhaft gestillt, wie der Hunger seines Magens.

„Es ging mir recht schlecht, und im Jahre 1888 schoß ich mir sogar eine Kugel in den Leib. Ich lag eine Zeitlang im Krankenhaus, kam wieder zu mir und warf mich nun auf den Handel mit Äpfeln."

Dem stiefmütterlichen Kasan wandte er schließlich den Rücken, um sein Heil in Zarizyn zu versuchen, wo er den Posten eines Eisenbahnwärters versah. Die schrecklichen Eindrücke, die er hier empfing, hat er in der Novelle „Aus Langeweile" niedergelegt, die zu dem reifsten gehört, was sein rasch schaffendes Talent hervorgebracht.

Militärpflichtig geworden, kehrte er nach seinem Geburtsorte zurück; er entging aber, dank seiner Schußwunde im Leibe, dem keineswegs beneidenswerten Los, in Rußland Soldat zu werden, und verkaufte statt dessen bayrisch Bier. Vom Bierverkäufer rückte er bald zum Bureauschreiber des Rechtsanwaltes Lanin auf, dem es vorbehalten blieb, auf die Bildung Gorkis den bedeutsamsten Einfluß auszuüben. Lanin war kein engherziger, in Paragraphos eingeschnürter Mensch; ebenso hochgebildet wie hochherzig entwickelt, ward er für Gorki lange das Vorbild eines echten Menschen. Aber so sehr Gorki seinem Brotherrn und Gönner auch verpflichtet war, er hielt es auch hier nicht auf die Dauer aus. „So angenehm ich bei Lanin, wo meine Seele endlich aufatmen konnte, auch lebte — es zog mich doch wieder zum Landstreicherleben zurück. Und ich bin gründlich in Rußland herumgekommen."

Man kann ihm das aufs Wort glauben. „Oh", ruft er einmal im „Pilger" aus, „es liegt etwas Verlockendes und Hinreißendes in diesem freien Stromerleben — es läßt den Menschen nicht mehr los, wenn er einmal seinen Reiz gekostet und verschlingt ihn förmlich. Es ist so angenehm, sich frei zu sehen von jeder Pflicht, frei von all den kleinlichen Fesseln und Strickchen, die das Wesen des Menschen niederhalten, solange er unter seinesgleichen lebt — frei von all den Jämmerlichkeiten, die sein Leben in dem Maße bedrücken, daß es ihm nicht mehr zur Lust, sondern zur Last wird. Was scheren mich Sitte und Herkommen und diese ganze gemeine Komödie der sogenannten Umgangsformen, die mich zwingen, jemandem „guten Tag" zuzurufen, dem ich lieber die Pest wünschen würde, und mich hindern, einen Schurken oder einen Dummkopf beim richtigen Namen zu nennen." Auch jenes Selbstbekenntnis, das Gorki im „Konowalow" ablegt, sei hier nicht übergangen: „Man muß in der zivilisierten Gesellschaft geboren sein, um es sein Leben lang geduldig innerhalb derselben auszuhalten und nicht ein einziges Mal den Wunsch zu empfinden, irgend wohin aus der Sphäre all dieser lästigen Bedingungen zu entfliehen, all der giftigen kleinen Lügen, die durch die Macht der Gewohnheit Gesetzeskraft erlangt haben, aus dieser Sphäre krankhafter Eigenliebe, ideellen Sektierertums, allgemeiner Unaufrichtigkeit — mit einem Wort, aus all dieser nichtigen

Nichtigkeit, die das Gefühl abstumpft und den Verstand korrumpiert. Ich bin außerhalb dieser Gesellschaft geboren und aufgewachsen, und infolge dieses für mich günstigen Umstandes vermag ich ihre Kultur nicht in größeren Dosen zu mir zu nehmen, ohne von Zeit zu Zeit den lebhaften Drang zu empfinden, aus ihrem Rahmen herauszutreten und mich vor der allzu komplizierten Struktur und krankhaften Verfeinerung dieser Lebensweise zu erholen."

Viel hat Gorki auf seinen Wanderungen gesehen und erlitten, und die reifste Frucht, die er von diesen Fußreisen heimbrachte, war „Der Pilger", wohl das bedeutendste, künstlerisch wie menschlich gleich wichtige und tiefste seiner Werke. Er zeichnet hier einen philosophischen König der Bettler, der die Freigebigkeit und die Dummheit der Bauern ausnützt, „denn ein Bauer ist für alle übrigen Menschen sozusagen ein Nahrungsmittel, ein eßbares Tier", um die Tage faulenzend und grübelnd hinbringen zu können. Durch seinen Mund läßt Gorki ohne Umschweife alle die Ideen aussprechen, die im Lande der strengen Zensur nie geäußert werden durften. Es ist das an Reflexionen reichste und zugleich launigste Werk Gorkis, durchweht von einem köstlichen Humor und getragen von einer starken satirischen Kraft.

Erst Alexander Mafodjewitsch Kaluschin regte in Gorki den Gedanken an, zur Feder zu greifen, und im Oktober 1892 konnte die Zeitung „Kaw-

kas" den ersten belletristischen Versuch Gorkis: „Makar Tschudra" publizieren. Während er seine dichterischen Schwingen also erprobte, wanderte er noch immer nach Landstreicherart weiter und arbeitete zur Zeit, als er in die Reihe der Dichter aufzurücken begann, in einer tiflitischen Eisenbahnwerkstatt. Aber sein Erfolg schuf ihm Mut, und er gab in der Folge in den Zeitungen der Wolgastädte mehrere kleine Arbeiten heraus. Und je mehr er die Auen der Poesie halb wachenden halb träumenden Auges, ungelehrt, aber dichterisch fühlend durchstreifte, desto heimischer wurden sie ihm. Die durch lange leidensvolle Jahre angesammelten seelischen und physischen Erlebnisse entluden sich gewitterartig und wurden explosiv ausgesprochen. Es war in der Tat etwas in seinen Schriften, das dem Donner glich; dem Donner, der nicht allein murrt und dröhnt, sondern der die Lüfte auch von bösen Dünsten reinigt; dem Donner auch, der den Blitz zur Folge hat, der, jählings das Dunkel durchschneidend, blendende Helle schafft und der dort, wo sein himmlischer Funke hinfällt, Brände entzündet.

Als Gorki endlich, eingeführt durch seinen Freund, den Dichter Wladimir Korolenko, 1893 in der „Russkoje Bogatstwo" seinen „Tschelkasch" veröffentlicht hatte, war sein Schicksal für immer entschieden.

Allein man kennt zur Genüge das traurige Los der russischen Dichter. Alle Heroen, die jener

kräftigen Erde entwachsen sind, haben ein böses Ende genommen; wenn sie nicht Sträflinge waren oder Vagabunden, so endeten sie mit Selbstmord oder im Wahnsinn. Man denke nur an Gribojädow, Lermontow, Puschkin, Gogol, Dostojewski, Garschin, Uspenski, Skitaletz. Auch Gorki hatte sich dieser ehrenvollen Reihe zugesellt. Im ersten Aufleuchten und inmitten der Freuden seines jungen Ruhmes hatte man ihn ins Gefängnis geworfen; sein Verbrechen bestand darin, daß er sich einer studentischen Bewegung angeschlossen hatte, deren Schrei nach Denkfreiheit in ihm unbedingt ein starkes Echo wecken mußte.

Es ist falsche Bescheidenheit, wenn Gorki im „Sonderbaren Leser" sich also apostrophiert: „Was kann ich denn der Menschheit sagen? Doch nur das, was man ihr schon längst gesagt hat und immer noch sagt"; ein Ausspruch, der übrigens im „Pilger' sowohl wie im „Konowalow", als auch im „Foma Gordjejew" mit großer Hartnäckigkeit wiederkehrt.

Gorki verkennt sich, denn er bedeutet in der russischen Literatur etwas ganz Neues. Es ist nicht nur der Altruismus Dostojewskis und die herzaufwühlende Gewalt Tolstois in ihm. In ihm ist auch die Rauheit Saltykow-Schteschdrins, die objektive Ruhe Gontscharows, der Lyrismus Turgenjews, die Stimmungsmacht Korolenkos und die satirische Ader Tschechows. Er hat auch, wie alle bildungshungrigen Russen, Stirner und Nietzsche

gelesen. Trotzdem ist er ein Eigener geblieben, der Tier und Mensch ist, Philosoph und Kind, Engel und Bestie, König und Bettler, Spötter und Melancholiker, Streiter und Verteidiger, Schwert und Flamme. Es ist etwas von einem Romantiker in Gorki, wenn man die Sehnsucht nach Abenteuerlichem und Unverhofftem romantisch nennen will. Mir scheint aber, daß seine Verachtung des normalen Spießbürgerlebens, des Lebens unter Zwang eines nicht allzu geistvollen Gesetzbuches, des Lebens, als ein eingeordnetes, untergeordnetes, gebundenes Glied der Gesellschaftskette nicht allein einem romantischen Zuge entspricht, sondern dem tiefen Drang nach Wahrheit, „dem einzigen Weibe, das die Menschen nicht nackt sehen wollen", und nach Freiheit, „dem Weibe, das revolutionslustig auf den Gassen lauert".

Neben dieser Romantik kommt ein starkes Wirklichkeitsgefühl in Gorki zum Ausdruck. Er ist außerdem ein Stoiker, ohne das Bewußtsein seiner Bedürfnislosigkeit zu haben, und ein begeisterter Prediger der Besitzlosigkeit, weil sie innerlich frei macht und hoch emporhebt über alle die von irdischen Gütern Abhängigen. Aus aristokratischem Gefühl haßt er den Bourgeois, der am Rubel klebt und im Essen und Trinken seinen Lebenszweck sieht.

Deshalb sind Ausnahmenaturen wie der Pilger, Foma Gordjejew, Tschelkasch, Jemeljan Piljai seine Freunde und seine Freude; Menschen, die wie gigantische Trümmer anmuten und noch als

Ruinen Bewunderung abzwingen. Denn das vergesse man nicht: Gorki ist nicht der Verherrlicher des Bettel-Proletariats, das den heiligen Trotz nicht kennt; diesen Pöbel, der im Dreck das goldene Kalb anbetet, der um des Bauches willen winselt, verachtet er; er liebt im Proletarier das Raubtier (Kain und Artem), den Herrenmenschen, der, so sehr er auch mit Lumpen beladen ist, seines Königtums sich stark bewußt ist (Sserejeschka in „Malva"); den Mörder, wie ihn Nietzsche empfunden (Tschelkasch); er haßt den Armeleutegeruch und hat kein Mitleid für jene Schwachmütigen, die ihr Leben damit hinbringen, Kinder zu zeugen und für diese dann zu betteln. Den Einsamen liebt er, den Übermenschen, die auf sich selbst gestellte Individualität, den Königstiger, der ungebunden durch die Steppe streift und verächtlich auf das Gewürm herabblickt (Der Pilger), dessen Seele vom Schmerz nicht gedemütigt, sondern geliebkost wird.

Nicht nur in der Verachtung der misera plebs wandelt Gorki in den Fußstapfen Nietzsches, sondern auch da, wo er vom Verbrechen, vom Gewissen, vom Mitleid, von der Furcht usw. spricht. Zum Beispiel:

„Wenn man entschlossen ist, um einer Brotkruste willen einen Menschen zu töten — o, welcher seelische Genuß liegt in dieser Bereitschaft zum Verbrechen, welche Poesie, welches köstliche Lustgefühl, das in jedem, der es einmal empfunden hat, die Selbstachtung notwendig erhöht."

„Ein rechter Schurke ist immer besser, als ein schlechter ehrlicher Mann."

„Die Gerechtigkeit schädigt das Geschäft."

„Mitleid und Grausamkeit — zwei Begriffe, die so entgegengesetzt scheinen, und doch tatsächlich so nahe aneinander grenzen. Merkwürdig, daß das noch keinem Menschen aufgefallen ist."

„Das Gewissen ist nur für schwache Seelen eine unbesiegbare Macht; die Starken bezwingen es bald und machen es ihren Wünschen dienstbar, denn sie fühlen unbewußt, daß, wenn sie ihm Freiheit und Unbeschränktheit einräumen, es ihnen das Leben verstümmeln würde."

„Wohltätigkeit ist nichts Rechtes, sondern nur schädlicher Unsinn."

„Nur die Beleidigten philosophieren."

„Wenn man die Menschen nach der Arbeit schätzen sollte, dann wäre ja ein Pferd besser als jeder Mensch; das zieht den Wagen und hält's Maul dazu."

„Man achtet nur diejenigen, die man fürchtet."

Der vollkommene Antipode Nietzsches, mehr zur Goetheschen Anschauung hinneigend, ist Gorki im Punkte des Weibes und der Liebe:

„Die Liebe zum Weibe ist für den Mann immer fruchtbringend, wie ihre Beschaffenheit auch sei, selbst wenn sie ihm nur Leiden bringt — auch darin ist stets viel Kostbares enthalten. Während die Liebe für die kranke Seele ein starkes Gift ist, ist sie für die gesunde dasselbe,

was das Feuer für das Eisen ist, das zu Stahl werden will."

„Die Liebe zur Frau ist eine tragische Pflicht des Mannes" heißt es an anderer Stelle.

Dem in seiner Liebe gekränkten Weibe, der Dirne, bringt Gorki (Nachtasyl, der rote Waska) die gleiche rührende Achtung und ebenso tiefes Mitleid entgegen, wie Dostojewski. In „Bolesy" schildert er eine Dirne, die, um ihr ödes und schreckliches Los ertragen zu können, sich in ihrer Phantasie einen Idealmenschen erschafft, dem sie glühende Liebesbriefe schreibt, die sie sich selbst wieder beantwortet. Die Küsse einer anderen Dirne (Einstmals im Herbst) sind für Gorki die „süßesten, die er je gekostet." Auch Konowalow, „dieses große Kind", findet in einer Dirne den einzigen Menschen, den er liebt und um dessenwillen er sich zugrunde richtet. Ebenso ist für Foma Gordjejew die Dirne das „teuerste" Wesen; sie ist ihm „die Beste" überhaupt; an ihrem Busen läßt er seiner Sehnsucht nach einem wahren Freunde in lange verhaltenen Tränen freien Lauf.

Aber nicht allein diese Geächteten sind es, die in Gorkis Herzen einen Platz finden; auch Bettler, Trunkenbolde, Schmuggler, Diebe und Mörder umfaßt er verständnisvoll. Auf der Landstraße, auf der er sich nach Handwerksburschenart umhertrieb, lernte er sie kennen, und seitdem erfüllten sie seine Seele. Die, die im ebenen Gleise laufen, die Glücklichen, sie haben

keinen Raum darin; fast möchte man sagen, er hasse sie.

Denn oft bemerkt man, daß Gorki aus bloßem Protest gegen das Herkömmliche, und vielleicht nur um den Philister zu kränken und um dem Bourgeois Beleidigungen an den Kopf zu werfen, sich vor den Parias der Gesellschaft verbeugt und den Kleinkrämern grimmige, manchmal überflüssige Peitschenhiebe versetzt.

Trotzdem wahrt er seinen Geschöpfen gegenüber stets die Distanz; oft hat er für sie ein ironisches Lächeln, hinter dem man dennoch sein reiches Mitempfinden herausfühlt (Warenka Olessow); es ist eine Ironie, die an Heine erinnert, der seine Ideale bespöttelt, obwohl er daran verblutet. An Heine erinnern auch seine Schilderungen des Meeres; wie das Meer in Heine seinen Lyriker, so hat es in Gorki einen seiner großen Epiker gefunden (Tschelkasch, Das Lied vom Falken, Sturmvogel, Holzflößer). Den stärksten symbolischen Ausdruck für seine innige Liebe zum Meer hat Gorki in der Novelle „Malva“ gefunden. Diese Malva ist das persongewordene Meer, das vaterlandslose Meer, mit all seinen Tücken und Launen, seiner erhabenen Schönheit und hinreißenden Urgewalt, mit der rätselhaften Tiefe und der großen Wandelbarkeit der Stimmungen. Die Natur wird bei Gorki stets verlebendigt. Der starre Fels scheint zu denken und zu empfinden, wie eine Felswand Böcklins. Die Wolken nehmen bedeutsame Form

und Gestalt an, und am Himmel spiegelt sich wider, was im Herzen des Beschauers vorgeht. Was die Bäume rauschen und was der Wind stöhnt, ist für Gorki kein Geheimnis. Man sieht, daß er mit Ehrfurcht die Natur genießt und daß er, wenn er sie darstellen will, sich in jener seltsamen Stimmung befinden muß, in der uns alles vergeistigt und beseelt erscheint, in der uns hell und leicht zumute ist und einzig der Wunsch in unserem Herzen lebt, zu sinnen und zu träumen im Schoße der Natur, die uns geboren. Das gibt vielen seiner Produktionen etwas merkwürdig Versonnenes, und diese Zartheit, die sich mit der Stärke in ihm glücklich paart, läßt kleine Kunstwerke entstehen wie: „Die alte Isergil", „Die Unzertrennlichen", „Das Lied vom Falken", „Der Chan und sein Sohn", „Der Sturmvogel", die alle in einer pathetischen Prosa geschrieben sind und wie Gedichte im Freskostil wirken. Diese Prosa schwillt oft auch zu hymnischer Gewalt an, wie im „Sturmvogel" oder im „Lied vom Falken". Sonst ist die Sprache Gorkis von einer Eigenheit und Natürlichkeit, die durch ihre wohltuende Schlichtheit ergreift. Nirgends ein bombastisches Wort für ein Gefühl, das die Brust zersprengen könnte. Er ist klar und einfach.

Auf jeden Fall war es nicht die bloße Lust am Fabulieren, die Gorki die Feder in die Hand drückte, denn Phantasie hat er eigentlich wenig. Sein Gemüt war übervoll von ungewöhnlichen Erleb-

nissen und grausigen Begebenheiten, die sich ans Tageslicht drängten; sie quälten ihren Träger und wollten ausgesprochen sein, und so sind seine zahlreichen Novellen und Romane entstanden, die uns das Bild eines Dichters widerspiegeln, der weder von der Straffheit der dichterischen Komposition, noch von dem Raffinement der Erzählungskunst etwas weiß, der die Phrase nicht kennt und dem hohes Pathos fremd ist, der nicht die geringste Routine besitzt; kurz, einen Dichter, für den keine künstlerischen Gesetze geschrieben sind, der gewiß noch nie eine Ästhetik mit Behagen studiert hat, der aber über eine erstaunliche Gedankenfülle verfügt, welcher er Fleisch und Bein zu geben weiß und der über einen Bilderreichtum Herr ist, der nie im Abstrakten stecken bleibt, da alles, was er sagt, der unmittelbarsten grausamen Erfahrung entnommen ist. Er fleht nicht, wie Dostojewski, daß man den Schuldigen vergebe, die Unglücklichen bemitleide und die Verirrten auf die rechten Wege lenke. Im Sinne des Gesetzbuches ist vor ihm keiner schuldig, und seine Unglücklichen bedürfen nicht unserer helfenden Hand; im Leid erstarken sie und wachsen über alle unsere konventionellen Vorurteile hinaus; es sind nicht bemitleidenswürdige Gefallene, sondern königliche Heldennaturen, die nur deshalb auf der Landstraße unter dem Bettelvolk umherstrolchen, weil ihnen das bürgerliche Leben tausendmal zu eng und tausendmal zu kleinlich ist. Artem (in der prächtigen Novelle

„Kain und Artem") ist der klassischste dieser Typen. Der ihm Entgegengesetzte, ein Menschlein mit einer feigen Sklavenseele, dem jeder Lump Fußtritte austeilen darf, ist der elende Kain. Wie ist man doch von dieser demütigen Liebe Kains zu seinem Peiniger Artem komisch berührt; aber trotzdem empfinden wir zugleich tiefste Rührung, wenn wir Kain sehen, wie er trotz Sturm und Unwetter die Nacht hindurch bei dem fast totgeprügelten Feinde Artem verweilt, um seinen Widersacher zu hegen und zu pflegen und um inbrünstig für ihn zu beten.

Etwas eindringlich vorzutragen, dazu gehört Enthusiasmus und Liebe. Auch wer das Häßliche in ergreifenden Farben schildert, dem muß das Häßliche aus irgendeinem Grunde bedeutsam geworden sein; es muß ihm irgendwelche Seiten offenbart haben, die ihn für das Häßliche entflammen ließen; so vermögen etwa zwei Dichter, die einen Trunkenbold schildern wollen, den Vorwurf nur dann vollständig zu erschöpfen, wenn sie beide für diese Aufgabe den großen Enthusiasmus mitbringen. Dabei kann der Enthusiasmus von positivem und negativem Werte sein, d. h. der eine kann den Trunkenbold mit dem höchsten Ekelgefühle darstellen (Zola), der andere mit dem Gefühle tiefsten Mitleids (Dostojewski, Schtschedrin). In Gorki hat sich Ekel und Mitleid zu starker Einheit verschmolzen, und das gibt seinen zahlreichen Trunkenbolden diese leuchtende, rea-

listische Farbe, kraft deren sie alle so lebendig vor unserem inneren Auge dastehen und die ihnen unser reinstes Mitleid sichert.

Gorki analysiert nicht und monologisiert nicht; seine Philosophie ist immer schlicht und schmucklos. „Die Menschen, mein lieber dummer Kerl, beurteilen alles nur nach der äußeren Form — der innere Kern der Dinge bleibt, dank des ihnen angeborenen Stumpfsinnes für sie unverständlich."

Oder: „Das Bewußtsein, einem Menschen nichts Böses antun zu können, ist für den Menschen schmerzlicher als das Bewußtsein, ihm nicht wohltun zu können — da es doch so einfach und leicht ist, Böses zu tun."

Einen häßlichen Lügner charakterisiert er folgendermaßen: „Die Einbildungskraft dieses Menschen war unerschöpflich, er konnte den ganzen Tag, vom Morgen bis zum Abend, dichten und erzählen, ohne sich auch nur einmal zu wiederholen. Vielleicht war in ihm ein großer Dichter, zum mindesten jedoch ein nicht alltäglicher Erzähler verloren gegangen, der alles ringsum zu beleben verstand und mit seiner zwar häßlichen, aber doch bilderreichen und kraftvollen Sprache selbst den Steinen eine Seele einhauchte."

Für die Landstreicher hat Gorki das schöne und tiefe Wort: „Wahrscheinlich dachten sie anders im Herzen, als sie sprachen. Diese Leute hatten einen wunderbaren Zug in ihrem Wesen: sie liebten es, vor einander verworfener zu erscheinen, als sie

tatsächlich waren. Wenn der Mensch nichts Gutes aufzuweisen hat, prahlt er mit seiner Schlechtigkeit."

Man sieht, Gorki kennt seine Leidensgefährten. Bei ihnen ist seine Heimat, und sie zu schildern, das ist seine eigentliche Stärke. Auch mit dem Mörder sympathisiert er und brüdert sich ihm an, denn er entdeckt in ihm einen weichen, gemütvollen Menschenretter („Jemeljan Piljaj").

Würden alle diese Werke seelisch nicht so gesättigt sein, künstlerisch käme man nicht auf seine Kosten. Die Werke sind schlecht komponiert; die großartigen Stoffe verschwimmen in der Breite und lösen sich auf in feinen Personenschilderungen. Locker sind seine umständlichen, behaglich erzählten Handlungen gefügt, und im Gewimmel der bewegten Gestalten verliert sich oft der Blick.

Das weitaus bestkomponierte Werk Gorkis ist der Roman „Foma Gordjejew".

Der Held ist der Sohn eines Großkaufmanns, in dem sich die Wildheit und Kraft eines Bojaren mit dem Mystizismus Nagels (dem Helden in den „Mysterien" Knut Hamsuns) zu einem seltsamen Chaos verquickt haben, und einer melokanischen Mutter, „die stets an etwas dachte, was dem Leben fremd zu sein schien, und in deren blauen Augen, die immer kalt und ruhig waren, manchmal etwas Dunkles und Menschenscheues leuchtete". Alle diese Eigenschaften kehren in Foma Gordjejew wieder. In ihm stellt Gorki die unselige Halbheit eines Menschen dar, dem das rätselvolle Leben

zur Sphinx wird, die ihn Schritt für Schritt verfolgt und anstarrt und hinter deren unheimlichen Augen die bangen Ewigkeitsfragen lauern: „Wozu lebe ich? Wohin eile ich? Welch eine Bedeutung hat mein Werden und Vergehen? ... Wir schauen uns an und wissen nicht, was wir sind? ...“

Foma sieht und empfindet allzu verfeinert; das Leben wirkt wie mit hinterlistigen Nadelstichen auf ihn ein; er wird gepeinigt durch Erlebnisse, die für andere Nichtigkeiten sind, und so oft er sich und seine Handlungen begreift, begreift er nicht mehr die Menschen und die Triebfedern ihrer Lebensweise. Er quält sich vergeblich, die Fragen, die ihm vom Blute der Mutter vererbt sind, zu lösen; er stößt sich an der Brutalität des Daseins wund und jagt rastlos auf seinen Dampfschiffen auf den Meeren umher, ein unsteter Holländer, ein unheimlicher Ahasver, um endlich von allen verkannt und verlacht, ein ausgestoßener Prophet, im Irrsinn zugrunde zu gehen.

Er haßt und verachtet das Leben, weil alles von Lüge eingesponnen und die Wahrheit nirgends zu finden ist. Und deshalb ist er ein Fordernder und ein Ankläger der Gesellschaft. Er ist ein Bruder des Dostojewskischen Idioten, ein Idealist von gleicher Reinheit der Seele, die nicht von dieser Welt ist. Er ist auf der ewigen Suche nach Menschen mitten im Menschenhaufen. Er hat jene innere Hellsichtigkeit, jene unheimliche Kraft, das Visionäre im Geiste festzuhalten und plötzlich tiefe

Blicke in die eigene Natur zu tun. Aufgescheucht durch das eigene Gesicht treibt es ihn dann von Extrem zu Extrem.

Eines Tages sagt ihm Schtschurow, ein reichgewordener Zuchthäusler: „Wozu hat Gott den Menschen erschaffen? Damit der Mensch zu ihm bete. Er war allein und langweilte sich allein; nun da bekam er Lust, mächtig zu sein. Und da es heißt, daß der Mensch nach Gottes Bild und Ebenbild geschaffen wurde, will auch der Mensch Macht haben. Und was gibt Macht außer Geld?“

Geld heißt der Gott, den er überall angebetet sieht; die Dirnen allein sind es, bei denen er hinter aller Hefe, die sich in ihren Herzen abgelagert hat, fühlende Seelen entdeckt. Den gesellschaftlich Ausgestoßenen fühlt er sich verwandt, er, der vom Leben Übergangene, der wahre Aristokrat, der nicht zu leben weiß und einem Kinde gleich jeden Fremden mit der quälenden Frage aufhält: Bruder, sag' mir, wie soll man leben, damit das Dasein einen Sinn hat?

Im großen und ganzen ist dieser Foma nur ein Sprachrohr des Dichters. Denn in der Selbstbeichte, die Gorki im „Sonderbaren Leser“ ablegt, sagt er einmal: „Ich muß einen Lehrer haben, denn ich bin ein Mensch. Ich habe mich verirrt im Dunkel des Lebens und suche einen Ausgang zum Licht, zur Wahrheit, zur Schönheit, zu einem neuen Leben — zeig mir den Weg! Ich bin ja nur ein Mensch — hasse mich, schlage mich meinetwegen,

aber ziehe mich heraus aus dem Sumpf meiner Gleichgültigkeit gegen das Leben! Ich will besser werden als ich bin — wie soll ich das machen? O, sage es mir!"

Geistesverwandte Gordjejews sind Konowalow, Mitri, der Sohn des Holzflößers Silan Petrow, Mischka in der „Geschichte mit dem Silberschloß", Traugottchen in „Die Unzertrennlichen" und nicht zuletzt der Schuhmacher Orlow.

Alle diese Menschen sind von derselben dunklen Welle erfaßt und werden von ihr dahingetrieben. Sie ertränken ihren Weltekel meist im Schnaps oder betäuben die Angst, die ihnen das Lebensmysterium einflößt, durch aufbäumende Reden, und stürmen blindlings mit der Strömung vorwärts, die sie endlich vernichten soll.

Im „Ehepaar Orlow" schildert er zwei Menschen, die nicht nur in einem Loch wohnen, sondern „deren ganzes Leben wie ein Loch ist", aus dem sie nicht mehr herauskönnen; Menschen, die sich in den Wirrnissen und Abgründen der Seele nicht zurechtfinden und einander deshalb wider ihren Willen hassen und peinigen, obwohl sie einander eigentlich tief lieben. „Ich weiß ja," sagt Orlow zu seiner Frau, nachdem er sie durchgeprügelt, „daß du die einzige bist, die mich lieb hat auf dieser Welt! ... Na, ich hab's wohl mal vergessen — aber siehst du Mütterchen, bisweilen ist mir eben, als ob ich deinen Anblick nicht mehr ertragen könnte, wie wenn ich mich an dir übersättigt hätte! ...

Und dann kommt eine solche Wut über mich — zerreißen könnt ich dich und mich selber, und je mehr du im Recht bist, desto stärker wird in mir die Lust, dich zu quälen."

Diese beiden schleppen mit fatalistischem Gleichmut ihr schweres Geschick durchs Leben und sind in ihrem Aberglauben und in ihrer Verbohrtheit unzugänglich für die Worte der Aufklärung und des Trostes. Hinter erkünsteltem Mut verbergen sie schlecht ihre heimliche Wut. In Verkennung der Gefahren begehen sie Heldentaten. Ihre Liebe verwandelt sich aus Unverständnis in Eifersucht, ihr Mißtrauen in Argwohn, der zu Prügeleien Anlaß gibt, denen wieder das Bedürfnis nach Versöhnung und Liebe entspringt. Sie schämen sich ihrer guten Taten und spotten über ihre Schmerzen. Sie zittern vor dem Tod als einem grausamen Wunder, denn sie sind in Cholerabaracken angestellt, in denen der Tod reiche Ernte hält, aber sie verlieren angesichts dessen ihren urwüchsigen Humor dennoch nicht. In ihren Seelen erklingt eine seltsame Musik, ein sinfonisches Tongefüge, dessen Grundmelodie sie nicht zu deuten verstehen. Sie tragen eine himmelstürmende Sehnsucht in ihrem Herzen und haften tatenlos an der Scholle und verkommen im Elend. Sie möchten fliegen, haben aber, wie die plumpen Pinguine, keine Schwingen. Ihre Empfindungen gleichen einem wüsten Chaos, in das der Dichter sich mit Liebe versenkt hat, um vor unseren Augen Licht und Ordnung hineinzubringen.

Charakteristisch für Gorkis Art, für seinen eigentümlichen Stil mit den klingenden Interpunktionen, für seine Psychologie, seine Sprache, seine primitive Reflexion ist folgende hübsche Stelle, die ich dieser Novelle entnehme: „Wenn du wüßtest, wie der Gram an meinem Herzen nagt! Zu eng ist mirs hier auf dieser Erde! Ist denn das ein Leben? Diese Cholerakranken hier — wenn ich sie mir so ansehe: Die einen sterben, die anderen werden wieder gesund, und ich ... ich bin sozusagen verpflichtet, weiter zu leben. Und was für ein Leben ist's, das ich führen werde? Kein Leben ist's, nein — sondern ein beständiger Kampf ... Ist das nicht schrecklich? Sag' mal! Ach, ich kann ja nicht alles so aussprechen, wie mir's vor der Seele steht! Daß ich aber so nicht weiterleben kann, weiß ich ganz genau ... Wie ich leben soll — das freilich weiß ich nicht! Denen dort, den Kranken, wird alle Aufmerksamkeit zuteil ... kuriert werden sie und so weiter ... Und mich, der ich gesund bin, lassen sie links liegen! Wenn aber meine Seele krank ist — brauch ich nicht ebensolche Pflege? Ich bin ja noch kränker als diese Cholerakranken ... Im Herzen steckts bei mir, wie ein ewiger Krampf, siehst du — das ist die Sache! ... Und du schreist auf mich los! ... Meinst wohl, ich sei ein Tier? ... Ein Saufsack — und weiter nichts? ... Ach, du Herzlose, du ..."

Wenn man von diesen Werken herkommt, die von dem edelsten dichterischen Triebe diktiert

sind und mit den gleichen Ansprüchen an seine Erzählung „Ein junges Mädchen“ herangeht, so fühlt man sich enttäuscht. Es hat zwar ebenfalls seine großen Schönheiten; aber mit den übrigen Werken verglichen, steht es um einige Skalen tiefer.

Die Helden der Erzählung sind Warenka Olessow und Hypolit Sergejewitsch Polkanow.

Warenka, ein vom Leben berauschtes Wesen „voll grober Poesie“, ein verblüffend schönes, originelles Geschöpf, das der Geist jedoch nicht veredelt hat, ist der Weibtypus der Gorkischen Gesellschaftsrevolutionäre; gewissermaßen ein Artem oder ein Tschelkasch ins Weibliche übertragen mit einem Stich ins Romantische. Sie ist ein enfant terrible mit gesunden Sinnen und gezügelten Lüsten, rücksichtslos, aber nicht selbstsüchtig („Wollen Sie jemanden belästigen, so belästigen Sie ihn eben; wollen Sie ungerecht sein, so seien Sie es“); ein Mannweib, lebensstrotzend und kraftvoll, das etwas von einer wilden Katze hat; eine vor Lebensfülle überschäumende Gestalt, die in den Büchern, die sie liest, nur die Bösewichter im Sinne Nietzsches liebt und die Tugendhaften unausstehlich findet; die ihre Dienerschaft peitscht und ohrfeigt, da sie die Gleichheit der Menschenrechte nicht anerkennen will. („Wenn das Leben schon einmal ein Kampf ist, dann muß es auch Besiegte geben.“) Sie ist ein urwüchsiges Naturkind, „ein reizendes Ungeheuer“, das einen Pferdedieb um seines Mutes willen liebt; das die

Etikette und Konvention nicht achtet und wie eine wildgewachsene Blume anmutet.

Ihr Partner ist ein junger, materialistischer Privatdozent, der jedes Gefühl erst in den Rahmen seiner Weltanschauung zwängen muß, um es alsdann vergessen zu können; der das Schönheitsgefühl gern als eine physiologische Erscheinung analysieren möchte; ein zager Denker, jedes metaphysischen Fünkchens bar; der vor lauter Überlegung nie zum Handeln kommt; eine impulslose, reflexive, unfruchtbare Natur. Die Liebe saust nicht einem Sturme gleich über ihn dahin; sein Herz wird nicht fortgerissen. Die Liebe muß erst einen Kampf mit seiner Vernunft bestehen, ehe sie in seiner Seele Wurzel fassen kann. Und auch dann läßt er — wie Sergei Iwanowitsch in „Anna Karenina" — den richtigen Augenblick vorübergehen, und anstatt zu sagen: „Ich liebe dich!' stellt er wollustatmend die blöde Frage: „Was fehlt Ihnen?" Und wenn Warenka, die sich als Weib selbst nicht begreift, ihn mit Fragen überhäuft, die ihm sein Geständnis erleichtern sollen, so verschweigt er die Antwort, die ihm auf den Lippen schwebt und die ihm vielleicht Glück bringen könnte. Er muß seine Empfindungen stets rubrizieren und in den Schraubstock des zerbröckelnden Verstandes pressen, damit ihm behaglich sei, und trotz seiner eigenen seelischen Wirrnis glaubt er nicht an die Kompliziertheit der menschlichen Seele.

Trotz der Fülle geistvoller Sentenzen und origineller psychologischer Beobachtungen, die diese Erzählung darbietet, kommt sie doch nicht ursprünglich und frisch aus dem Herzen des Dichters. Man kann an „Warenka Olessow“ allerlei literarische Reminiszenzen anknüpfen, was bei den früheren Novellen gottlob nicht möglich war. Waren jene Erzählungen mit der Unverdorbenheit und Konventionslosigkeit eines Naturburschen hingeworfen, so krankt diese bereits an Überfeinerung. In jenen Novellen war mehr Leben, in dieser ist mehr Kunst und mehr Literatur. Vielleicht ist es eine bloße Satire? Vielleicht sind die Schläge, die Warenka dem Hypolit Polkanow austeilt, nachdem er sie eines Tages im offenen Flußbade in ihrer Nacktheit überrascht hat, nur symbolischer Art und also zu deuten: Die exakte Wissenschaft wird stets unterliegen, wenn sie den Rätseln der Natur beizukommen sucht.

Eine seltsam anmutende, durchaus originelle Gestalt hat Gorki in seiner Erzählung „Die alte Isergil“ geschaffen; ein altes abgelebtes Steppenweib, das mit verwelkten Augen, die in eine wilde Vergangenheit schauen, in rätselvoller Rede wundersame Sagen erzählt. Ihre Lebensgeschichte, die sie in ihre Erzählung hineinflicht, mutet selbst wie ein romantisches Epos des Tatarenlebens an.

An Maupassants „Horla“ erinnert ein „Irrtum“, die Geschichte des irrsinnigen Krawzow und des Jaroslawzew. Auch der geistig Verwirrte redet bei

Gorki voll Empörung und Strenge von den Verfolgungen und Leiden des Geistes, und voll Begeisterung und Feierlichkeit von den Hoffnungen des allgemeinen Menschenglücks. So wird Gorki auch hier wieder zum Propheten der vom Leben zermalmten Menschen.

Spöttisch erhebt er sich über sie in den „Wanderungen eines Teufels", die das Hans Sachsische „Narrenschneiden" variieren; allerdings mit dem großen Unterschiede, daß Hans Sachs seinem Kranken durch Herausschneiden der Narren: Hochfahrt, Geiz, Boshaftigkeit, Neid, Völlerei, Klatschsucht usw. die volle Gesundheit wiedergibt, während Gorki gerade umgekehrt verfährt, indem sein Held, nachdem ihm der Teufel den Ehrgeiz, die Bosheit und die Nervosität aus dem Herzen gerissen hat, zugrunde gehen muß; ein Motiv, das stark an Börnes ethisierenden „Honestus" (1824) erinnert.

In den finsteren Mauern des Gefängnisses, als er krank auf der Pritsche lag und seine Gedanken sich düster färbten, mag Gorki wohl den zynisch-melancholischen Seufzer ausgestoßen haben: „Ah — gekrochen oder geflogen — das Ende ist doch gleich! Zur Erde kehrt alles zurück, zum Staube." — Aber nur der Leib ließ sich fesseln, nicht auch die Sehnsucht.

Dieser reichen Quelle der schönsten Kunstschöpfungen verdanken wir auch Gorkis Roman „Die Mutter". Sicherlich sind es eigene Erlebnisse

aus der sozialistischen Tätigkeit und aus der dumpfen Welt des Kerkers, die Gorki in diesem Werke künstlerisch geformt hat. Es ist straff komponiert, vorzüglich gebaut, wirklich einheitlich, und meiner Meinung nach ein weit bedeutenderes und größeres Drama, als jedes andere, das Gorki geschrieben hat. Es ist ein einziger geller Aufschrei nach Recht und Wahrheit. Die Kraft des Zornes, die Flamme der Leidenschaft und die Gewißheit des Sieges vernimmt man aus diesem Schrei. Gorkis während der Haft erlittene Unbill, die Ungesetzlichkeit und Ungerechtigkeit des Gerichtsverfahrens, die Apathie und Vertiertheit der Beamtenschaft, die unglaubliche Selbstherrlichkeit der untergeordneten Polizisten, das alles hat bei Gorki in der „Mutter“ einen mehr als gewöhnlichen Ausdruck erhalten. Hier hören wir den lauten Maschinenlärm der Fabrik, die aus den Muskeln der Menschen heraussaugt, was sie nötig hat; hören das schwere Fauchen des Dampfes und das Schlurfen der Treibriemen; hören wir tausende Stimmen in brausendem Wirbel zusammenfließen. Wir sehen die Arbeiter mit ihren berußten Gesichtern zusammenlaufen, wie sie sich gestikulierend unterhalten und sich gegenseitig mit leidenschaftlichen, beißenden, glühenden Worten aufregen. Wir spüren diese heimliche Erregung, die stets in der Brust der müden Menschen schlummert; wie sie erwacht, einen Ausweg sucht, über die Lippen bricht, triumphierend durch die Luft fliegt, ihre

dunklen Schwingen immer weiter ausbreitet, die Menschen immer fester packt, mit sich reißt, gegeneinanderstößt und sie in feurige bösartige Wesen verwandelt.

Der junge Pawel Wlassow ist mit einer Menge junger Arbeiter, die sozialistische Flugblätter verbreitet und zarenfeindliche Ideen propagiert haben, in den Kerker geworfen worden. Er wird nach Sibirien verschickt. Seine Mutter war ehemals wie ein Stück Vieh behandelt worden, an dem der Vater — ein Arbeiter der Fabrik — all seine Wut, all seinen verhaltenen Groll gegen die Gesellschaft und gegen die Regierung, all seinen heimlichen Gram fortprügelte. Nachdem er gestorben ist, erwacht ganz leise, ganz allmählich in der Frau das Bewußtsein ihres Menschentums, das der junge Pawel zu wecken weiß. Und wie das Wachstum einer Pflanze unbemerkt von Tag zu Tag fortschreitet, so wächst dieses einst seelisch stumpfe Weib zur wahren Heldin dieser sozialen Tragödie heran und verrichtet als „Genossin“ wahre Wunder an Liebe, Menschlichkeit, Rührigkeit und Erfindungsgabe, wenn es gilt, der Polizei ein Schnippchen zu schlagen, an Hilfsbereitschaft, Aufopferungsfähigkeit und Mütterlichkeit. Sie ist so etwas wie eine Niobe, die alle ihre Freunde, die sie ins Herz geschlossen hat und für die sie ihr Leben tausendmal in die Schanze schlägt, in Tod und Verbannung geschickt sieht — in einen ungerechten Tod und in eine durch nichts begründete Verbannung —

bis sie endlich selber als Opfer ihrer politisch-sozialen Agitation den Kolbenschlägen der Polizisten erliegt, die sie ins Gefängnis schleppen. Nur wirkt diese Mutter und das, was sie erlebt, stärker auf uns, als Niobe, denn sie ist ein Weib des zwanzigsten Jahrhunderts. Ihre Leiden werden unmittelbar die unseren, und das, was sie erduldet, fühlen wir intensiver nach. Es prägt sich tief und unauslöschlich in uns ein. Niemals wird man dieses müde und doch liebreiche, dieses stets mißhandelte und doch sonnige Herz vergessen können. Das ist eine wahrhafte Märtyrerin, die getrieben wird von dem unbezwinglichen Wunsche, sich ihrem Glauben — denn es ist der Glaube des Sohnes — hinzugeben, den Menschen ihr Herz hinzuwerfen, das vom Feuer des Wahrheitstraumes entzündet ist.

Was uns Gorki hier gegeben hat, das ist die große Wahrheit der Armen und Entrechteten, die Wahrheit, die da aufersteht, alle gleichmäßig zu sich ruft und allen Befreiung verspricht von Gier, Bosheit und Lüge, den drei Ungeheuern, die durch ihre zynische, grausame Kraft die ganze Welt geknechtet und eingeschüchtert haben.

Um noch ein Wort über Gorkis Dramen zu sagen, so ist auch hier zu betonen, daß Gorki wenig nach unseren ästhetischen Gesetzen fragt. Der einzige künstlerische Maßstab, den er besitzt, scheint sein Herz zu sein; und ästhetische Gesetze gibt es für ihn wohl nur, soweit seine Empfindungen sie ihm diktieren. Wie Stendhal und Tolstoi ist er ein

Todfeind aller gereimten Poesie; diese Feindschaft scheint allerdings auf Gegenseitigkeit zu beruhen, denn wenn er selbst einmal Verse verbricht, sind sie wirklich schrecklich. Seine Novellen sind keine reinen Erzählungen, sondern dialogisierte Dramen, so daß es sehr leicht fiele, fast alle seine Novellen durch kurze Striche und Zusammenziehungen in solche Dramen zu verwandeln wie „Die Kleinbürger", Nachtasyl", „Barbaren", „Kinder der Sonne", „Sommergäste", „Die Feinde" usw. Die künstlerischen Formen sind in seinen Dichtungen gänzlich verwischt, und mit Absicht, scheints. Was sind ihm Formen ohne Inhalt! Ich könnte euch wohl eine Dichtung geben, scheint Gorki zu sagen, die sich auf eine Handlung großen Stils konzentriert; ich könnte diese Handlung langsam vor euch aufrollen, die Menschen in engen Zusammenhang bringen, sie um den Hauptthelden herumgruppieren und ihre Charakterentwicklung darstellen; ich könnte euch all den Aufputz, den ihr bei einem Drama haben wollt, geben; aber dies interessiert mich nicht; es interessiert mich Wichtigeres und mehr. Ich will von euch nicht bewundert sein als einer, der die Mache des Dramas kennt, der die Form des Dramas beherrscht; ich will euch nur zeigen, daß ich das menschliche Herz kenne und daß ich, wo ihr nur ein Drama seht, sehr viele Dramen sehe, die nebeneinander spielen. Ein Mensch bedingt den anderen, und einer leidet durch und für den anderen. Und vergeßt nicht,

daß mir Menschen besser gefallen als Kunstprinzipien und — wie ihr wißt — Menschen ohne Prinzipien besser als irgend etwas in der Welt. Ich verstoße deshalb gern gegen eure ästhetischen Normen, wenn ich dadurch nur meine seelischen Erlebnisse um so plastischer darstellen kann. Der Putz mag fallen, ihr sollt den nackten Menschen sehen.

Und dies ist zunächst das erste, was einen bei Gorkis Dramen so verblüfft. Man wird vor den Kopf gestoßen durch die völlige Beiseitelassung der einfachsten dramatischen Mittel, durch die absolute Ignorierung jedweder technischen Hilfe.

Er will weiter nichts als wirken; und zwar nicht im theatralischen, sondern im ethischen Sinne. Er möchte die Menschen bessern. Diesem Drange entsprang auch seine fieberhafte Tätigkeit für die russischen Juden und hat aus ihm wohl einen der stärksten Zionisten gemacht. Als die Kischinewer Greuel alle Welt zu Protesten herausforderten, da war es Gorkis Stimme, die in jenem flammenden Aufruf: „Ich protestiere!“ — einer großzügigen Anklage, die sich ebenbürtig neben Zolas monumentales „J'accuse!“ stellen darf — überall am stärksten widerhallte. „In den letzten Jahren — heißt es da — ereignen sich immer häufiger in unserem Lande Dinge, die es mit Schmach bedecken; das Schmachvollste aber, das unser Entsetzen, unsere Scham und Empörung hervorruft, ist das schreckliche Judenmassaker zu Kischinew.

Leute, die sich für Christen halten, Leute, die vorgeben an den Gott der Barmherzigkeit und des Mitleides zu glauben, diese Leute beschäftigen sich damit, Kinder und Greise zu morden. Wer trägt die Schuld an dieser Befleckung, die auch Jahrhunderte von der traurigen Geschichte unseres finsteren Landes nicht wegwischen werden? Die russische Gesellschaft muß, um einen Teil der Schmach und Scham von ihrem Gewissen zu nehmen, den beraubten und verwaisten Juden zu Hilfe kommen, diesen Angehörigen einer Nation, die der Welt so viele wahrhaft große Männer gab und die, trotz des Druckes ihrer Lage und der Welt, noch immer Lehrer der Wahrheit und Schönheit hervorzubringen fortsetzt. Nun also — ein jeder, der sich nicht als Lakai zu Lakaien gehörig betrachtet, alle, in denen das Gefühl der Selbstachtung noch nicht erstorben ist, ihr alle auf, den Juden zu Hilfe!"

Im übrigen lernen wir in seinen Dramen keine neuen Probleme und keine neuen Menschen kennen; sie sind alle aus demselben Holze geschnitzt, belebt durch den Odem der Seele Gorkis. Sie sind alle vom Leben unterwühlt, fragedurstig und von dumpfen Gedanken gequält. „Ich verstehe dieses Leben nicht, das wir führen, dieses Leben der Kulturmenschen. Es scheint mir so brüchig", sagt Warwara Michailowna (Sommergäste), eine typische Stimmführerin in diesem Chorus der am Leben Verzweifelnden. Sie leben wie im Nebel,

sich selbst zuwider (z. B. Anna in „Die Feinde“). Sie quälen sich vergeblich mit den Fragen herum, die der Mensch bis in alle Ewigkeit zum schweigenden Himmel hinaufschicken wird (z. B. Rjumin in „Sommergäste“): „Sie sagen immer: das Leben! Was ist denn das Leben? Wenn sie davon reden, steht es vor mir als ein gewaltiges, formloses Ungeheuer, das ewig nur Opfer — Menschenopfer! — fordert. Tagaus tagein verzehrt es Hirn und Muskeln des Menschen, trinkt es gierig sein Blut. Wozu das alles? Ich sehe keinen Sinn darin, aber ich weiß, daß, je länger der Mensch lebt, er desto mehr Schmutz und Gemeinheit, Rohes und Häßliches rings um sich sieht, während zugleich seine Begier nach dem Schönen, Lichten, Reinen immer stärker wird ... Er ist nicht imstande, die Gegensätze des Lebens auszugleichen, besitzt nicht die Kraft, das Böse und den Schmutz in sich auszurotten ... Der Mensch will vergessen, ausruhen, mit einem Wort: den Frieden will der Mensch!“

„Die Menschen müssen wie aus Eisen sein — heißt es in den „Feinden“ — wenn sie das Leben umgestalten wollen.“ Und Jakob sagt (Die Feinde): „Das Leben blickt mich streng an und fragt: Wer bist du? Wohin gehst du?“ Und ein andermal: „Wir verstehen es nur in seltenen Augenblicken zu leben.“ Lewischin ruft aus: „Könnte man doch das Leben rascher entwirren!“ Und der Dichter Schalimov: „Ich bin ein Fremdling unter

den Menschen, ein einsamer Beobachter des Lebens". Tatjana sagt: „Was soll man tun, um anders zu leben?" Im „Nachtasyl" ist kein einziger, der nicht dieselbe Frage stellte!

Der Alkohol ist der große Tröster, der allen Jammer erstickt. „Es ist ein Elend mit dem Schnaps", heißt es in den „Feinden"; aber „die Betrunkenen sind oft bessere Menschen als die Nüchternen".

Erst in den jüngeren Bühnenwerken predigt der Dichter den Kultus des Schönen; ein heißer Drang nach Schönheit hat ihn ergriffen. Er sucht das martervolle Leben mit einem neuen und großen Glanze zu überfirnissen, und er ist allmählich von einer Kunst, die meist sozialen Tendenzen diente (Kleinbürger, Nachtasyl, Feinde), zu einer Kunst gelangt, die mit den Hexenkünsten des Wortes epigonenhaft die alte Romantik wieder aufleben ließ, um heute in einer Kunstbewegung zu stehen, die nichts als ästhetische Forderungen kennt. Nicht der satte Mensch, sondern der schöne Mensch ist das Ziel. Es ist freilich die innere Schönheit gemeint. Denn im Grunde will Gorki in den „Kindern der Sonne" keinen anderen Gedanken zum Ausdruck bringen, als den, daß es zum Glück und Wohle der Welt immer Träumer und Idealisten geben wird, Menschheitsgläubige, Apostel, Märtyrer, aufopferungsfähige und aufopferungsdurstige Schönheitskünder, Seelenaristokraten, Erlöser. Denn ein Dichter, der an das Herrliche im

Menschen glaubt, glaubt an das Herrliche, gleichviel ob der Mensch Christ, Jude, Hindu, Heide oder Botokude, gleichviel ob er Herr oder Knecht, Gelehrter oder Analphabet ist. Solche Erlöser und Befreier von irdischer Qual und Pein, solche Führer, die die rosengeschmückten Wege kennen, welche in eine schöne, weite und beinahe erdentrückte Welt führen, sind Gorkis „Kinder der Sonne".

Man muß sich erinnern, was Gorki mit seinem „Nachtasyl" und mit all seinen übrigen zahlreichen Novellendramen eigentlich gewollt hat. Im „Nachtasyl" hatte Gorki dem Verbrecher menschliche Seiten abgelauscht; er hat den Säufer mit der Glorie des Märtyriums umgeben und hat in die verworrenen Tiefen des idiotischen Zuhälters hinabgeleuchtet; er hat die Dirne selbst mit dem Golde des Mitleids bestrahlt; er hat — kurz und gut — gezeigt, daß selbst dies tagscheue, vagabondierende Gesindel, das in der Höhle Kostylews die Tage vertrinkt, verraucht und verludert, menschliche Züge im besten Sinne besitzt; daß dieser Abschaum noch immer genug edle Stoffe in sich birgt und schon durch das viele Leiden geadelt ist; daß auch hier erschlaffte Schwingen sind, die sich gern wieder zum Fluge erheben möchten; daß auch hier um Menschliches und Übermenschliches gekämpft und gestritten wird, wie überall dort, wo leidende Seelen leben. Hier waren Menschen nackt dargestellt, ohne Putz und Flitter; widerwärtige Lumpen hatten sie um ihre elenden Körper gehängt;

sie pesteten nach Fusel, Dirnenluft und allerlei Unreinlichkeit und dennoch war man bis ins Innerste ergriffen von ihren hilflosen gestammelten Worten. Man hatte den Aufschrei der erschreckten menschlichen Seele vernommen; den Schrei nach Gerechtigkeit, nach Reinheit und Schönheit. Ja, ein bewundernswürdiger Schönheitsdrang spricht aus diesen Menschen, die in der Tiefe leben. Denn im Grunde ist diese Sehnsucht nach Wahrheit und Licht, die laut im „Nachtasyl" erklingt, nichts als eine trunkene Gier nach Schönheit. Welch ein reicher, freilich verschütteter Born schönen Glaubens lebt in diesem Gesindel, das sich mit Singen und Saufen über die grauenvollen Stunden hinweglügt. Man denke an Luka, an Satin. Die Lumpen, die sie auf dem Leibe haben, wirken eben deshalb so stark kontrastierend, weil man es kaum zu glauben vermag, daß solche reinen Glocken in so schmutzigen Menschentempeln erklingen können. „Alle, mein Lieber, alle leben einzig um des Tüchtigsten willen! Darum sollen wir auch jeden Menschen respektieren ... Wissen wir doch nicht, wer er ist, wozu er geboren wurde und was er noch vollbringen kann ... Vielleicht wurde er uns zum Glück geboren ... zu großem Nutzen," sagt Satin im „Nachtasyl" und sagen ähnlich „Die Kinder der Sonne". Sie wollen das menschliche Leben jenen Höhen zuführen, wo reine Lüfte wehen und das Auge dem Schmutze entrückt ist.

„Das Leben ist die Kunst, in allem Schönheit und Freude zu finden, selbst im Essen und Trinken", sagt Samyslow (Sommergäste). Und Rjumin: „Ich bin nur gegen all diese unverständigen, überflüssigen Versuche, vom Leben die schönen Gewänder der Poesie herunterzuzerren, die seine rohen, oft abstoßenden Formen verbergen."

„Es ist so viel Unschönes, so viel Unaufrichtigkeit und Langeweile in unserem Leben", klagt Warwara Michailowna; „ich suche darin einen Sinn und finde ihn nicht. Nach einem Leben voll Licht, voll Schönheit lechzt die Seele."

„Wie sehnt man sich nach einem Leben, in dem Kunst notwendig ist und für alle und immer", ruft Tatjana (Die Feinde).

„Es wird die Zeit kommen," prophezeit Protassow all denen, die da müde sind („Kinder der Sonne"), „wo aus uns Menschen, aus allen Menschen ein majestätischer, festgefügter Organismus sich erheben wird — das Menschentum, meine Herrschaften! . . . Und jede einzelne Zelle dieses Organismus, jeder Mensch wird dann eine Geschichte haben, die erfüllt ist von den großen Errungenschaften des Gedankens, unserer Arbeit! Die Gegenwart, meine Herrschaften, das ist die feige, gemeinsame Arbeit, aus Lust an der Arbeit, und die Zukunft — ich fühle sie herannahen — ich sehe sie — die Zukunft ist herrlich! Die Menschheit wächst und reift. Das ist das Leben, das ist der Sinn des Lebens . . . Die Furcht vor dem

Tode — die hindert die Menschen kühn, schön und frei zu sein. Diese Angst lagert auf ihnen wie eine schwere, schwarze Wolke, bedeckt die Erde mit dunklen Schatten und erzeugt Gespenster. Sie läßt die Menschen von dem Wege der Freiheit, von der großen Heerstraße der Erfahrung abirren. Dieses Gefühl ist schuld, daß die Menschen sich allerhand voreilige, häßliche Vermutungen über den Sinn des Lebens machen, es schüchtert die Vernunft ein und erzeugt den Irrtum. Aber wir, wir, die Menschen, die Kinder der Sonne, dieser hellen Lebensquelle entsprossen, von der Sonne gezeugt, wir werden den schwarzen Schrecken des Todes überwinden! Wir sind Kinder der Sonne! Die Sonne brennt in unserem Blut, sie erweckt in uns feurige stolze Gedanken, sie durchleuchtet die Finsternis unserer Zweifel. Die Sonne ist ein Ozean der Energie, der Schönheit, der seelenberauschenden Freude!“

Es sind Zukunftsmenschen, diese Sonnenkinder, denn für das künftige Geschlecht leben und wirken sie. Sie haben die größten Ziele, denn die Befreiung und Vervollkommnung der erdgebundenen Menschen ist ihr Ziel. Sie phantasieren nicht, sondern sie schaffen und wirken. Und obwohl sie nichts anderes erstreben, als eine Loslösung des Menschen vom Joch knechtischer Arbeit und von vertierter Sklaverei, wissen sie kaum etwas von der niederschmetternden Ohnmacht des Armen, von der bitteren Not des Hungernden. Sie wandeln

gewissermaßen mit zum Himmel erhobenen Häuptern durchs Leben, und deshalb verstehen die allzu irdischen Massen diese sonderbaren Heiligen nicht. Diese Priester wiederum begreifen nicht, wie in der menschlichen Seele, die doch göttlichen Ursprungs ist, so etwas wie Sorge, Not, Kleinlichkeit, Haß, Gemeinheit, Neid, Niedertracht, Angst, Bosheit usw. leben kann, und da die Seele der meisten Menschen eben nichts anderes ist, als ein Gemisch kleinlicher und niedriger Eigenschaften, tut sich zwischen den Irdischen und den Kindern der Sonne eine jähe Kluft auf, die von der geringeren Intelligenz des Durchschnitts überbrückt wird. Indes ist dies keine Brücke, die das Reich der Sonnen- und Erdenkinder innerlich verbindet. Beide bleiben sich einander fremd, und alle die Vermittler, Volkslehrer, Volksredner, kleinen Gelehrten usw. pendeln zusammenhanglos zwischen Sonne und Erde hin und her, ohne helfen, ohne nützen zu können. Sie haben zwar in das Reich der Sonne geblickt, können aber die Strahlen auf der Erde nicht festhalten, und die Kinder der Sonne selber, sie werden immer hoch und erhaben über die Erde dahinwandeln, leuchtend, Schönheit ausstrahlend, aber sie werden nie durch das kleine Leid der Menschen verdüstert werden.

Betrachtet man aber die Menschen, die sich in den Dramen Gorkis bewegen, gewissermaßen von der Vogelperspektive aus, so sieht man, daß sie sich nur durch geringe Modifikationen voneinander un-

terscheiden; denn sie sind in der Tat Brüder und Schwestern; alle: Kinder eines Vaters. Ihre Seelen sind jedenfalls aufs engste miteinander verwandt. Sie haben alle — ob sie nun Gottsucher sind oder Mörder, Philosophen oder Irre — etwas allzu Verfeinertes. Greis und Kind, Dirne und Bettler, Reich und Arm, Jud und Christ schlagen sich immer mit ein- und demselben Problem herum, mit dem Problem, das Gorkis Alpha und Omega ist und wohl auch bleiben wird. Hier liegt seine Stärke und zugleich seine dichterische Grenze; eine Begrenztheit, die aber nie monoton wirkt; denn im Grunde berühren gerade diejenigen Fragen, die er stellt, die tiefsten Zeitprobleme, und der denkende Mensch sieht sich wieder — wie immer in den Zeiten großen geistigen Erwachens — vor die ewige Sphinx gestellt, die auf keinerlei Fragen Antwort gibt.

M. Artzibaschew

Im Jahre 1907 machte das Buch eines jungen Russen viel von sich reden, von dem man noch nie etwas gehört hatte. Ich bin immer bis an die Zähne mit Skepsis ausgerüstet, wenn Bücher sich mit soviel Geschrei ansagen; denn gewöhnlich steht die Größe des Lärms im umgekehrten Verhältnis zur Qualität des Buches. Haben die Bücher von Hallström, Hamsun, Jefferies, Obstfelder sich mit solchem Tamtam angekündigt? Und doch hat eine Seite von Jefferies oder Hamsun mehr Ewigkeitswert als der ganze Artzibaschew.

Er führte sich durch den dickleibigen Roman „Ssanin" bei uns ein und wurde in Rußland der unmittelbare Anlaß zahlreicher sexueller Vereinigungen, die in den Zeitungen jener Tage viel von sich reden machten. Die freie Liebe wurde mit einer Leidenschaft propagiert, wie nie zuvor, und zahllose wilde Ehen wurden geschlossen, wobei der Nachdruck mehr auf die Wildheit zu legen ist, als auf die Ehe. Zahlreiche Intellektuelle wurden von einem Sinnestaumel erfaßt und wetteiferten, sich in orgiastischen Schwelgereien zu überbieten. Die Schranken zwischen den Geschlechtern wurden plötzlich niedergerissen und die natürlichen Grenzen, die Scham und Sitte dem Verkehr der

Geschlechter gesetzt haben, wurden kühn und frech überschritten. Keuschheit? Ein lächerlicher Atavismus! Treue? Ein Begriff aus der Diluvialzeit! Genial war, wer sich auslebte und austobte. Heute die Meine, morgen die Seine. Jetzt werfe ich mich an Diesen weg, später an Jenen. Ein wahres Wettrennen nach sinnlichen Genüssen hatte begonnen, und Sieger blieb der zum Affen erniedrigte Mensch.

Und das hat mit seinem „Ssanin" M. Artzibaschew getan.

Dieser Roman, der uns in einer unglaublichen Weise angepriesen wurde und der, dank der Vereine, die Ssanins Tendenzen nachlebten, eine ebenso plötzliche wie ungeheure Verbreitung gefunden hatte, ist ein fürchterlich langweiliges, breit auseinandergezogenes, recht mittelmäßiges Buch. Man kann an diesem Halbtausend Druckseiten ein Jahr lesen oder auch zwei. Man kann den Roman aus der Hand legen, so oft man will. Es ist so recht ein Buch für Frauen, die beim Lesen gern Strümpfe stricken. Das Buch hält den Leser nicht fest. Es läßt sich lesen wie ein Zeitungsroman; heute ein Stückchen und morgen wieder ein Stückchen. Es ist langweilig, langweilig, langweilig, und der deutsche Leser, der bei der Lektüre Gähnkrämpfe bekommt, wird nie verstehen, wo das in dem Buche steckt, was eine so gewaltige tierische Geilheit in tausenden Menschen zu erwecken vermochte.

Die Handlung? Es gibt keine oder doch höchstens diese: Ich bin Ich und Zynismus ist Trumpf.

Der Ausdruck „individuelle Freiheit“ kehrt auf jeder Seite zehnmal wieder. Junge Studenten und Kaufleute philosophieren in mehr oder minder banaler, mehr oder minder zynischer Weise über das Leben. Sie liegen als Nichtstuer — denn wozu soll man arbeiten, wenn das ganze Leben so sinn- und zwecklos ist? — ihren Eltern auf dem Halse, rauchen, gehen spazieren, schwätzen, vergewaltigen auch mal ein Mädchen, wenn die Gelegenheit gerade günstig ist, oder die jungen Mädchen geben sich dem ersten Schlechtesten hin, weil es eine Schmach für ein „freies Weib“ ist, ihre Unberührtheit für irgendeinen legitimen Ehemann zu bewahren, den sie augenblicklich noch nicht kennt und der nach geschlossener Ehe gar nicht das Recht hat, zu fragen, wie seine Frau vor der Ehe gelebt hat, als sie ihren Mann noch nicht kannte. Ebensowenig wie man dem Manne einen Vorwurf daraus machen wird, daß er vor der Ehe so und so viele Frauen besaß, ebensowenig darf ein solcher Vorwurf das Weib treffen. Gleiches Recht für alle. Das Weib ist ja auch ein Mensch. Und so weiter. Man kennt ja diese bis zum Überdruß abgedroschnen seicht-frivolen Phrasen, diesen zynischen Sexualkommunismus, der vor dem Weltkriege das neue Evangelium der russischen Intelligenz war. Die Devise lautet: das Leben währet nur sechzig Jahre, wenn es hoch kommt siebzig, darum wollen wir uns amüsieren. Alles andere ist Dummheit.

Hier ist die nackte Tendenz Ssanins, um die sich das ganze dickleibige Buch dreht: „Die Pflichten, die die Liebe gibt, sind für den Menschen nur durch die Eifersucht schwer geworden. Die Eifersucht aber wurde allein durch die Sklaverei ins Leben gerufen. Jede Sklaverei zieht Böses nach sich. Die Menschen sollen die Liebe genießen ... ohne Furcht und Entsagung ... ganz schrankenlos ... Und dann werden sie auch alle Formen der Liebe in eine endlose Kette von Zufälligkeiten, Überraschungen und Verbindungen erweitern." Soviel Worte, soviel falsche Begriffe.

Aber es lohnt wirklich nicht, zu diesen abgebrauchten Theorien und verkehrten Individualismusbegriffen Stellung zu nehmen. Man könnte das Buch sogar totschweigen, ohne sich literarisch zu versündigen. Nur weil es als Zeitdokument einen so übergroßen Einfluß auf die Gebildeten unseres Nachbarvolkes bekommen hatte, mußte man davon sprechen. Und man darf das Buch allen denen empfehlen, die um ein harmloses, aber sicher wirkendes Schlafmittel verlegen sind. Die sexuelle Suggestion wird den deutschen Leser sicher nicht anstecken.

Man hatte den Autor wegen Verbreitung unzüchtiger Ideen ins Gefängnis geworfen. Die Motivierung war ungerecht. Artzibaschew hatte das Gefängnis nur verdient, weil er ein so langweiliges und unkünstlerisches Buch geschrieben hat, in welchem nur die landschaftlichen Schilderungen dichterisch reizvoll sind.

Und diese Natur-Impressionen im „Ssanin" waren es, die von dem Autor Wertvolleres erhoffen ließen. Man fühlte das Auge eines Dichters am Werk, der von Hause aus Maler war, dem also ein besonders kultivierter Sinn oder ein eingeborener Instinkt für Farbennuancen eignete. Und man spürte, ähnlich wie bei Jacobsen oder Obstfelder, daß hier ein Schwindsüchtiger die Natur umdichtete, ein Gezeichneter, den die schleichende Krankheit feinhöriger und feingesichtiger, sensibler und sensitiver gemacht hatte. Die Natur wird hier mit einer zarten Keuschheit erfaßt, die im krassesten Widerspruch zu der Sexualpsychologie steht und manche psychologische Bemerkung verrät einen Dichter von besonderem Einfühlungsvermögen und einer höchst eigenartigen Hellsichtigkeit.

Diese guten Eigenschaften fanden jedoch erst in den „Millionen" starken künstlerischen Ausdruck.

In „Millionen" schildert Artzibaschew einen steinreichen Fabrikanten, Mishujew, der von aller Welt besonders geachtet, gefürchtet, gegrüßt und gemieden wird. Mishujew erfährt aber bald, daß dieser besondere Respekt, den man ihm überall entgegenbringt, nicht durch seinen persönlichen oder seelischen Wert hervorgerufen wird, sondern daß all die Schmeicheleien, die er hören muß, all das Katzbuckeln, das er erdulden muß, seinen Millionen gilt. Kaufleute und Dichter, Künstler und Offiziere, Freunde und Geliebte, Dirnen und

Bettler, Kellner und Diener, alles beugt sich vor ihm, lächelt ihm schon von weitem entgegen; läßt sich von ihm vergewaltigen, korrumpieren und äffen. Tritt er in ein Restaurant, so verstummen die Gespräche an den Tischen; man zeigt mit Fingern nach ihm, und man reckt den Hals nach ihm aus, als bekäme man eine zoologische Kuriosität zu sehen. So werden die Millionen, mit denen er sich Welt und Menschen fügbar macht und die ihm die Macht geben, ungestraft den Tyrannen zu spielen, sein eigener Tyrann. — Er wird gequält von dem Bewußtsein, daß, würde er jetzt verarmen, kein Mensch sich um ihn kümmern würde. Ihn peinigt das instinktiv richtige Gefühl, daß er wie der letzte Knecht behandelt werden würde, wenn er plötzlich sein Geld verlöre. Und doch leben sehr viele feine seelische Kräfte in ihm. Aber die Millionen, die ihn zwingen, selbst den Reden der Freunde gegenüber Argwohn zu hegen, die ihm nie die Ruhe gönnen, sich irgendwie sicher und zu Hause zu fühlen, die ihn selbst in den Armen der Geliebten nie an Liebe glauben lassen, der — kurz und gut — die Beweggründe aller Handlungen der ihn umgebenden Menschen in seinen Millionen sieht, der wird endlich von diesen Millionen in den Tod getrieben. Passiv, wie Mishujew ist, weiß er nichts Gescheites mit dem Gelde zu beginnen, läßt sich mit sehenden Augen bestehlen, reist ruhelos von einem Bad ins andere, sucht Menschen und findet Geldjäger, fühlt sich

nirgends heimisch, nirgends geborgen, wittert in allen Armen persönliche Feinde, bis er sein Leben während einer Dampferlustfahrt kurzerhand über Bord wirft.

Dieser Selbstmord ist mit außerordentlich suggestiver psychologischer Kraft glaubhaft gemacht. Und so paradox und absurd uns die ganze Lebens- und Denkweise Mishujews scheint, wir empfinden sehr eindringlich, daß es, besonders in Rußland, wohl Menschen geben kann, die nicht die Sklaven ihres Reichtums werden wollen und die es vorziehen in den Tod zu gehen, wenn sie erst erkennen, daß sie selber, daß der Mensch in ihnen der Mitmenschheit nicht das geringste wert ist, daß man in ihm nur das hohe Bankkonto verehrt, daß er selber aber, er, Mishujew, mit allen seinen Leidenschaften und Gefühlsinhalten, ruhig zum Teufel gehen kann.

„Der Tod des Iwan Lande" ist die zweite Novelle betitelt; ein nicht minder fein ziseliertes psychologisches Kunstwerk, in welchem ein junger Mensch gezeigt wird, der von einer beispiellosen Aufopferungsfähigkeit beseelt ist, und der auch während einer Überanstrengung, die er sich aus altruistischen Gründen auferlegt, jämmerlich zugrunde geht.

Man wird dieses ernste und nachdenkliche Buch, durch neue und tiefe Gedanken bereichert, mit hoher Befriedigung aus der Hand legen. Hier wandelt der Autor schon auf Bahnen, die ihn nach

weit höheren Zielen weisen, als man nach der Lektüre des „Ssanin“ hoffen durfte, und auf die er auch bald losgeschritten ist.

Nach den „Millionen“, in denen er sich zuweilen schon der hellsichtigen Tiefe und dem düsteren Ernst Dostojewskis genähert hatte, erhielten wir seine „Revolutionsgeschichten“, eine Reihe finsterer, blutgesättigter Erzählungen, ergreifende und trauerschwere Novellen, in denen der politisch gehetzte, demütige, geknechtete, beleidigte und erniedrigte Mensch zum Helden und Märtyrer erhoben wird. Ob er im Studenten Tekarjew — der sich als „Arbeiter Schewyrjew“ verkappt — einen Menschen zeigt, der für das Wohl seiner Mitmenschen sein Leben opfert und endlich als ein zu Tode gejagtes Wild zusammenbricht, — oder ob er in „Morgenschatten“ das sinnliche Dasein studierender Mädchen schildert, die, inmitten ihrer wahnsinnigen Suche nach Glück, nach einem Ideal, nach Menschen, nach Freiheit und Sonne, durch elende dumme Zufälle umkommen — hier erweist er sich als ein echter Dichter, dem tiefes Mitleid und gerechter Zorn die Feder in die Hand gedrückt haben. In der dritten Novelle „Der Arzt“ schildert er den Konflikt eines Doktors, der an das Bett eines zu Tode getroffenen verruchten Polizeidirektors gerufen wird, der eine Judenhetze angestiftet hat, und den der Arzt nicht retten will, weil er zahlreicher unschuldiger Menschen Tod verschuldet hat. Im „Blutfleck“ beschreibt Artzi-

baschew eine Schlacht, die sich nachts auf einer Eisenbahnstation zwischen den revolutionierenden Bürgern und den Kosaken abspielt. In „Pascha Tumanow“ gönnt er uns einen Blick in die verworrene Seele eines durchgefallenen Primaners, der aus Verzweiflung seinen Direktor erschießt und in der letzten Novelle endlich, „Grauen“ betitelt, malt er Bilder unerhört brutaler russischer Zustände: die Vergewaltigung und Erdrosselung eines jungen Mädchens durch Polizisten und Ärzte, die für bessere öffentliche Verhältnisse sorgen sollen.

Die meisten dieser Geschichten sind flammende Proteste gegen die furchtbare Verwüstung, die fortgesetzt in den besten Seelen Rußlands angerichtet wird. Ein großer Kinderglaube an die Zukunft der Menschheit spricht aus dem Dichter und eine schmerzvolle Resignation darüber, daß seine Schilderungen keine Phantasien sind, sondern nichts als entlehnte Schreckensbilder der Wirklichkeit, Bilder, in denen man den Menschen zum Tier werden sieht, besonders wenn seine Sexualität geweckt ist. Andere Bilder wieder, in denen der Mensch von göttlichen Kräften durchströmt scheint, wenn es sich darum handelt, sich zu opfern und Gutes zu wirken. — Es ist ein schwermütiges, ernstes Buch, in dem die Farbe des Blutes vorherrscht, das aber die besten Empfindungen in uns auslöst und uns reinigt, wie jede große Tragödie, die wir miterleben müssen, und wie jeder große Schmerz, der uns heimsucht.

In dem Novellenband „Aufruhr“ gibt er einige Dirnengeschichten so furchtbaren, niederdrückenden Inhalts in so eminent eindrucksvoller Darstellung, daß man nach der Lektüre das Gefühl hat, als habe man einen Schlag auf den Kopf bekommen. Er bringt alles in uns zum Aufruhr, denn groß und gewaltig ist hier die Trostlosigkeit des Daseins, die Leere des Lebens und die Sinnlosigkeit alles Denkens und Tuns zum Ausdruck gebracht. Eine solche Novelle, wie Artzibaschews „Glück“, in der der Leser von einem Krampf des Ekels geschüttelt wird, hat noch keiner zu schreiben gewagt.

In anderen Novellen, wie z. B. „Empörung“, „Aus dem Keller“, „Das Weib“, „Unterfähnrich Golobow“ gerät wirklich alles in uns in Empörung. Indessen darf man über dieser rein ethischen Wirkung nie vergessen, daß die künstlerische Auslösung in allen diesen Geschichten keine restlos befriedigende ist.

Feinempfindende Menschen können diese Bücher Artzibaschews krank machen und um alle Lebensfreude bringen. Denn das ist zweifelsfrei, daß Naturen, die für ein literarisch gespiegeltes Leben empfänglich sind, einen tiefen, nie wieder verwischbaren Eindruck erhalten. Das Furchtbare ist, daß eine große ethische Sehnsucht diese Bücher diktiert hat; aber dieses positiv ethische Wollen der russischen Dichter löst im Leser nur ein negatives Pathos aus. Das Ethos in uns wird

nicht beflügelt, sondern gelähmt. Diese Tragik erhebt uns nicht, sie beklemmt uns, verdirbt uns das Leben und läßt uns vollkommen verzweifeln. Alle unsere Hoffnungen werden von dieser Literatur niedergeschlagen, wie ein blühendes Feld von wütenden Hagelhieben. Denn die Frage wird doch immer die sein: wie könnte man die Frauen, die nicht aus Neigung, Faulheit, Bequemlichkeit oder purer Sinnlichkeit in den tiefsten Sumpf geraten sind, sondern die elender Zufall, ein bejammernswertes Schicksal, ein niederträchtiger Racheakt, eine schwache Minute, der Hunger, die Verwaistheit, die Weltverlorenheit oder die Verführung hineingestoßen hat, erretten? Oder muß erst eine Revolution kommen, die den ganzen Gesellschaftskomplex in seinen Grundfesten erschüttert, damit neue Möglichkeiten und Hoffnungen entstehen können? Artzibaschew hat es schon in seinem Roman „Sturmflut" behauptet, auf den ich das deutsche Publikum 1911 zum erstenmal im Berliner Tageblatt aufmerksam gemacht habe. Ich schloß damals meine Kritik mit diesen Sätzen:

„Gerade jetzt in den Märztagen, wo die Erinnerung an die 48er Jahre besonders lebendig ist in uns, nehmen wir mit fiebernder Neugier innig teil an den Kämpfen der russischen Freiheitsbewegung und der Barrikadenkämpfe, und sehen mit Schmerz, daß der Sieg dem Militarismus und den Kanonen gehört, und daß alles Edle und Große erbarmungslos in den Staub getreten wird."

In den Tagen der Berliner Januar-Revolution von 1919, während deren ich dies schreibe, schien es nicht uninteressant, diese Sätze zu wiederholen.

Der Weltschmerz

So viele Länder man kennt, sagt Emerson irgendwo, soviele Male ist man Mensch. Er wollte diese Erfahrung allerdings nicht auf diejenigen bezogen wissen, die, von einem fanatischen Reiseeifer besessen, heute die Merkwürdigkeiten des einen Landes kennenlernen wollen und morgen ihre Sehnsucht schon wieder einem anderen Lande schenken. Der hat seine Individualität nicht geweitet, der heute in Italien und morgen in Spanien weilt. Emerson war vielmehr — wie man weiß — ein Hasser alles Reisens, und er hatte ein großes Register wenig schmeichelhafter Komplimente für die Reisewütigen. Er glaubte, daß man aus der Literatur der verschiedenen Völker genug Kenntnisse ethnologischer und psychologisch eigenartiger Natur schöpfen könnte, um ein fast getreues Bild des Landes, der Menschen und ihrer Sitten zu gewinnen. Darum pries er auch über alles den geistigen Austausch der Völker, und hierauf allein beruht ja im Grunde auch die große Wichtigkeit, die wir aller fremden Literatur beimessen müssen. Sie wird uns kulturhistorisch und psychologisch wichtig, wird uns ein Maßstab, kraft dessen wir unsere eigenen Schöpfungen an denen des Auslandes beurteilen lernen, und fordert uns nicht zuletzt heraus,

mit einem Volke, das vielleicht mehr leistet als wir, in künstlerische Konkurrenz zu treten.

Um einen Gesamtüberblick über die neuere russische Belletristik zu geben und zu zeigen, was das moderne Rußland auf literarischem Gebiete an bedeutsamen Werken hervorgebracht hat, müßte man einen Brennspiegel schaffen, der die wichtigsten Ideen zurückstrahlte, welche die modernen russischen Dichter bewegen und charakterisieren und müßte einen Einblick geben in die Gefühls- und Gedankenwelt des Slaven. Man müßte den gemeinsamen Gesichtspunkt finden, der bei Gogol beginnt und bis auf den heutigen Tag in der russischen Literatur immer wiederkehrt.

Wenn ich nicht irre, ist das Gemeinsame, das alle russischen Dichter verbindet: Der Weltschmerz. Denn aus diesem Grundmotiv, das aus allen Dichtungen widerklingt, entwickeln sich ganz naturgemäß die übrigen untergeordneten Fragen, die in der russischen Literatur im Vordergrunde stehen: die Frage nach dem Sinn des Lebens, die man mit einem Massenverbrauch von Alkohol beantwortet, durch den man den Weltschmerz zu betäuben sucht; Weltschmerz, der durch die soziale und politische Frage und endlich durch die Liebe in allen ihren Abarten ausgelöst wird. Es ist das graue Elend, das Volk und Dichter zu Philosophen macht oder zu Trinkern.

Diese Literatur hat uns vor allen anderen den problematischen Menschen nahegebracht, hat

uns in die klaffenden Abgründe der menschlichen Seele blicken lassen und hat uns die Welt von ihrer erschreckendsten Seite gezeigt. Sie, die am meisten geknebelte und am meisten verbitterte aller Literaturen, hat am mutigsten und am blutigsten für Recht und Wahrheit gekämpft. Sie hat das Leben als einen Fluch empfunden, und der Mensch, den sie schuf, bewegt sich infolgedessen immer in diesem Frage- und Antwortkreise: Wozu lebe ich? ... Keine Ahnung! Wohin eile ich? ... Keine Ahnung! Welch einen Sinn hat dieser Kreislauf der Dinge, dieses ewige Werden und Vergehen? ... Keine Ahnung! Das ist zwar ein wenig im Stile Gorkis gesprochen, aber seine Fragen sind die allgemeinen. Zugleich ist Gorki der unermüdlichste Frager der russischen Moderne. Im „Makar Tschudra", seiner ersten Publikation, die er im zweiundzwanzigsten Lebensjahre schrieb, fragt er: „Und alle arbeiten sie! Wozu? Für wen? Niemand weiß es. Du siehst, wie ein Mensch hinterm Pfluge geht, und denkst: Da läßt er nun seine Kraft Tropfen um Tropfen mit dem Schweiß auf die Erde rinnen, und dann kriecht er hinein in sie und verfault drinnen ... Wie Tag und Nacht ewig dahineilen und sich rund um die Erde jagen, so flieh' auch du vor den Gedanken über das Leben, damit du nicht aufhörst, das Leben zu lieben." Und im Raskolnikowroman „Drei Menschen", den Gorki zwölf Jahre später schrieb, sagt er: „Kann ein Mensch sein ganzes Leben lang im Schmutz leben?

... Da lärmen nun die Menschen ... und arbeiten ... und so weiter. Das nennt man — leben! Und dann mit einem Male — schwapp! ist der Mensch tot. Was bedeutet das? ... Ach, es widert mich an! ... Ich weiß nicht mehr, was ich denken soll ... Ich weiß mich in dieses Leben gar nicht zu schicken, hab' gar keine Lust dazu ... Gibt's irgendwo irgend etwas Echtes, das heißt: Reines — oder nicht? Das möchte ich wissen ..."

Die ganze russische Moderne stellt dieselben Fragen.

Aber welches ist die Antwort?

Die russischen Dichter haben sie mit ihrer eigenen Lebensführung beantwortet. Sie lautet: Wahnsinn oder Tod. Und so lautet sie fast immer.

Aber warum — so habe ich mich oft in Stunden des ernsten Nachdenkens gefragt — warum endet alles, was diese Dichter uns zu sagen haben, mit Wahnsinn oder Tod? Warum gibt es auch nicht einen einzigen unter den Großen, der auf seiner Lyra die Töne satter Freude und tiefer Lebenslust anzuschlagen vermag? Ich habe immer nur eine und dieselbe Antwort gefunden: sie suchen die Wahrheit. Sie sind alle jenem kühnen Jünglinge gleich, der den mystischen Schleier von dem Bilde zu Sais lüftet und der in ewigen tiefen Gram verfällt, nachdem er das Urbild der Wahrheit gesehen. Börne hat in seinem „Honestus" ein apokalyptisches Bild entworfen, als er die Möglichkeit ausmalte, daß die Wahrheit die Alleinherrscherin

in der Welt sein könnte. Frédéric Boutet geht in seiner Erzählung „Der Mann, der immer die Wahrheit sprach“ die gleichen Wege. Sie führen ins abgründige Nichts. Alle tiefen Wisser um die Natur des Menschen und um die Konstruktion der menschlichen Gesellschaft, wie sie nun einmal ist und nicht wie sie hätte sein können oder sollen; Nietzsche, Strindberg, Wilde, France haben die Lüge gepriesen, weil sich die Wahrheit dem Menschen stets als Tyrannin erwies. Sie muß wahrlich schrecklich sein, diese Wahrheit, denn an allen, die sie bis jetzt verkündet haben, hat sie sich noch furchtbar gerächt. Wenn Dichten gleichbedeutend wäre mit Phantasieren, oder — um es brutal zu sagen — wenn Dichten und Lügen dasselbe wäre, so wären diese slavischen Autoren allesamt keine Dichter. Sie erlügen nichts. Sie verraten vielmehr, wenn es sein muß, ihr eigenes Herz, um der Wahrheit zum Siege zu verhelfen, und sie graben in der Menschenseele, um unbarmherzig alle jenen häßlichen Geheimnisse an den Tag zu bringen, die auf dem Grunde aller Seelen schlummern; Geheimnisse, die man ahnt, aber sich nicht eingesteht. Sie stellen die seelische Verlorenheit des Menschen dar und sind kühn genug auf die Fragen: „Woher kommen wir?“ und „Wohin gehen wir?“ und endlich „Warum sind wir?“ — die ewigen törichten abgrundlosen Menschheitsfragen — weder im theologischen, noch im philosophischen Sinne zu antworten; sie antworten im allgemeinen

mit der Furchtbarkeit des Daseins. Um diese Dichter zu verstehen und zu lieben, bedarf es keines großen kritischen Apparates, sondern einer stark mitempfindenden Seele; weniger Gelehrsamkeit, als etwas von dem Tschandalagefühl; von dem Gefühl, daß der unmittelbarste Zweck unseres Lebens das Leiden ist, welches läutert und adelt.

LEO TOLSTOI

Hat etwa Leo Tolstoi in seinen Werken andere Fragen an das Leben zu stellen, als die, welches sein Sinn und Zweck sei? Und hat er eine andere Antwort gefunden als die, daß Leben Leiden heißt? Spricht er je von etwas anderem, als von der Vergänglichkeit der Dinge und von unseren allzuirdischen Listen und Jagden nach Ruhm und Geld? In seinen Briefen, die sich über zweiundsechzig Jahre hin erstrecken (vom Februar 1848 bis zum Oktober 1910) sieht man ihn selber auf dieser Jagd. Welch ein ungeheuerer Weg, den der flotte Moskauer Offizier zurückgelegt hat, der 1848 noch klagt: „Es ist unmöglich, hier nichts zu tun; alles ist beschäftigt, alles rennt hin und her und man findet keinen Menschen, mit dem man ein liederliches Leben führen könnte, — und allein ist dies doch unmöglich" — welch ein Weg von dieser Sehnsucht nach Liederlichkeit bis hin zu dem prophetischen Einsiedler von Jasnaja Poljana!

Schon in der Frühzeit begegnet man großen Widersprüchen in Tolstois Lebensführung. Er

erzählt z. B. 1850, daß er sich eine sehr hübsche Wohnung von vier Zimmern in Moskau eingerichtet habe und beschreibt mit großem Behagen den Komfort und Luxus, seine Spiegel, seinen Flügel usw., und einige Zeilen weiter heißt es gleich: „Ich speise zu Mittag daheim, Kohlsuppe und Grütze, womit ich mich vollständig begnüge." Vielleicht, weil er sich begnügen mußte. Denn in jenen Tagen war Tolstoi ja ein großer Spieler vor dem Herrn. „Alles, was Sie von dem verderblichen Einfluß des Spieles sagen, ist richtig und kommt mir häufig selber in den Sinn. Darum glaube ich auch, daß ich nicht mehr spielen werde: Ich glaube." Aber es bleibt natürlich nur beim Glauben. Denn bald darauf (1851) teilt er seiner „lieben vortrefflichen Tante" mit, daß er 400 Rubel im Spiel gewonnen, bald (1852), daß er 750 Rubel verloren habe. Und diese Spielerleidenschaft beherrscht ihn noch mehrere Jahre hindurch. 1855 schreibt er aus Belbeck: „Hier verspielte ich 2500 Rubel und bewies der Welt, daß ich dennoch ein Nichtsnutz sei, was sehr schlimm ist." Und ein andermal: „Je me suis amusé, je suis allé dans le monde, j'ai gardé des souvenirs agréables."

Der junge Tolstoi ist auch kein Verächter der Frauen. Vom Kaukasus schreibt er: „Die Frauen sind meist recht hübsch und gut gebaut." Aber die Stimmen des Gewissens scheinen ihn zu peinigen: „Ich war stets ein Heulpeter", und: „Es ist mir unmöglich, das süße Gefühl zu schildern, das ich

während des Betens hatte ... doch nein, das elende fleischliche Leben gewann wieder Macht über mich, und es verging keine Stunde, als ich schon wieder die Stimme des Lasters, der Eitelkeit, der Nichtigkeit vernahm; ich wußte, woher diese Stimme kam, wußte, daß ich meine Seligkeit vernichtet hatte, kämpfte gegen sie an und unterlag ihr. Ich schlief ein und träumte von Ruhm, von den Frauen usw., aber ich bin nicht schuld daran, ich konnte nicht anders." 1851, wo er bereits als Dichter mit dem Worte zu ringen beginnt, gesteht er, daß es ihm nicht gelingen wolle, die Gedanken in seine Gewalt zu bekommen und das rechte Wort zu finden für das, was er sagen möchte. Und einige Jahre später, 1858, heißt es — und das könnte der alte Tolstoi gesagt haben — „Erzählungen schreiben ist eine Dummheit und eine Schande ... Indessen erfaßt mich zuweilen doch der Wunsch, ein großer Mann zu sein."

Aber zugleich durchdringt ihn auch immer mehr das Bewußtsein von der Nichtigkeit aller irdischen Dinge. „Sobald der Mensch die höchste Entwicklungsstufe erklommen hat, sieht er deutlich: alles ist Lug und Trug, und die Wahrheit, die er dennoch über alles liebt, ist entsetzlich." Und nun ergreift ihn auch „eine ununterbrochene Begeisterung für Schopenhauer", dem er „eine lange Reihe geistiger Genüsse" verdankt. Er ist fest überzeugt davon, daß Schopenhauer „der genialste Mensch ist." „Wenn ich ihn lese, kann ich nicht

begreifen, wie sein Name unbekannt bleiben konnte. Es gibt nur eine Erklärung dafür, dieselbe, die er so oft wiederholt: daß es in der Welt nur Idioten gibt."

War es dieser Pessimismus, der Tolstoi, nachdem er Weib und Spiel gründlich kennen und verachten gelernt hat, zum Trunke führte? Denn nun bekennt er in seinen Briefen manchmal: „Wenn mein Brief sehr sonderbar ausgefallen ist, so liegt das daran, daß ich beim Schreiben nicht nüchtern war." Ein andermal (1871) „Ich bin vom Morgen bis zum Abend betrunken." 1872 ist er entschlossen, mit seinem Weib und seinen sechs Kindern nach England auszuwandern, so lange, „bis bei uns Freiheit und Menschenwürde gesichert ist"; denn „es ist unerträglich, in Rußland zu leben." Die russische Rechtsprechung nennt er einen „offenkundigen, absichtlichen, selbstgefälligen, dummen und lächerlichen Scherz." 1880 schreibt er, weil er die Ungerechtigkeit nicht länger schweigend mit ansehen kann, an den Zaren Alexander III.: „Ich werde nicht in dem Tone schreiben, wie man gewöhnlich an den Kaiser schreibt, voller Phrasen, knechtischer Ergebenheit und voller Redensarten, die die Gefühle und Gedanken nur verwirren. Ich werde einfach schreiben, wie ein Mensch an den andern" — und zweiundzwanzig Jahre später, 1902, schreibt er aus dem gleichen Gefühle heraus jenen berühmt gewordenen Brief an den Zaren Nikolaus II., den er durch den Großfürsten Nikolaus Michailowitsch an seine Adresse

gelangen läßt, worin er im Zaren nichts weiter sieht als einen „lieben Bruder", der von seinen Ratgebern „Lügnern, Betrügern, Kriechern, Fälschern und Intriganten irregeführt wird." Was ihn zu diesen „Mahnungen" treibt, ist nicht ein sozialistisches Gefühl. Den Sozialismus nennt er sogar „eine äußerst schwache, trügerische und lügenhafte Theorie", der nur bezweckt, „die niedrigste Seite der menschlichen Natur zu befriedigen — das Streben nach materiellem Wohlergehen." Es ist die allgemeine Menschenliebe, die sich in ihm regt und die ihn veranlaßt, immer wieder „Gerechtigkeit" zu fordern. „Ich möchte — schreibt er 1896 an den Justizminister — daß alle Verfolgungen, wenn sie nun einmal für notwendig gehalten werden, von nun ab auf mich, ihren Urheber, der sie auch vom Standpunkte der Regierung verdient hat, zurückfallen." 1889 meint der stets kränkliche Dichter: „Ich stehe schon dicht vor dem Tode und denke immer häufiger über das Leben angesichts des Todes nach," und wie sehr er von diesen düsteren Gedanken umkreist wird, zeigt diese Hamletstelle: „Vielleicht tauge ich dazu, daß man eine Ritze mit mir ausstopft? Oder man kann mit mir etwas aufwischen? Vielleicht kann ich ein abschreckendes Beispiel für Abscheulichkeit, Laster und Sünden bilden: mein Körper kann als Dünger dienen?" Der Sinn des Lebens ist ihm fast verloren gegangen. „Was das Ziel des Lebens ist? Ein solches Ziel gibt es und

kann es nicht geben, und keine Wissenschaft kann es entdecken." „Der Verstand ist wie ein Opernglas, das man bis zu einer gewissen Stelle aufdreht; ein weiteres Drehen vereitelt den Zweck."

Und von nun an erklingt immer stärker, immer mächtiger und eindringlicher das salomonische Wort: alles ist eitel. Geld bedeutet ihm nichts, und das beweist er, indem er 1902 und nochmals 1910 den Nobelpreis ablehnt. Luxus ist Torheit. Schon 1888 schreibt er: „Ich habe heute eine Hütte aus Erde und Stroh gebaut und decke das Dach mit Lehm." Was ist Ruhm, was Erfolg oder Mißerfolg? Die Antwort könnte Balzac gegeben haben! „Nichts als ein Beweis für die Meisterschaft des Managers." Das einzige, was alles andere überdauert, ist die Liebe: „Wozu der Glaube, wozu Gott, wozu Christus, die Lehre der Wahrheit, wenn man nicht lieben kann? Möge alles zugrunde gehen, mein Stolz, meine Selbstliebe, meine Gewohnheiten, meine Ansichten, ja, mein ganzes irdisches Leben, wenn ich mich von der Liebe trennen muß." Und diese Liebe, die zur allgemeinen Menschenliebe geworden ist, treibt ihn denn auch, in jenen traurigen Tagen, als die Kischinewer Greuel alle Welt zu Protesten herausforderten, seine mächtige Stimme zu erheben. Schöne, ergreifend schlichte Briefe geben Zeugnis davon, wie warm und herzhaft er für die bedrückten und verfolgten Juden eingetreten ist. Der ganze Ideengehalt, den dieser künstlerische Eremit in seinen Schriften

kristallisiert hat, wird in diesen Briefen im Rohzustande offenbar. Der Brief, der unmittelbarste Ausdruck einer momentanen Empfindung, zeigt uns auch Tolstois bekannte Gedankenwelt im Werde- und Gärungszustande.

Aber auch der künstlerische Nachlaß konnte das Bild, das man während eines Menschenlebens von ihm gewonnen hatte, in nichts mehr ändern oder ergänzen. Es bestätigt sich nur, daß jener übertrieben starke ethische Zug, der seinen Schriften die unverkennbare Prägung gab, und der schon im siebenundzwanzigjährigen Grafen elementar durchbrach, als er noch mit allen Leidenschaften und Begierden titanisch zu kämpfen hatte, selbst noch die letzten Zeilen, die er schrieb, charakterisiert.

Der junge Graf sah eine unendliche Armut rings um sich. Er wollte helfen und die ärgste Not lindern. Er suchte Gleichgesinnte, stieß aber überall auf kühles, untätiges Bedauern und auf Phrasen von der Unabänderlichkeit des Elends. „So kann man nicht leben", schrie er in die Welt hinaus (in seinem Büchlein „Unsere Armen") und „So kann ich nicht leben!" heißt es immer noch, nur ganz persönlich ausgedrückt, in dem Drama „Das Licht, das im Dunkel leuchtet". Aus jedem seiner Sätze klingt die Qual, die ihm sein Reichtum bereitet. Schon in der Schrift „Was sollen wir denn tun?" sah er das einzige Radikalmittel darin, die Bedürfnisse aufs äußerste einzuschränken, jede Bedienung abzulehnen, sich seines Besitzes zu

entäußern. Und eben dieselben Tendenzen durchströmen seine nachgelassenen Werke.

Hat er erst einmal diese Tendenzen zu den Leitsätzen seines Lebens erhoben, so verzichtet er fortan auf die Ausnützung fremder Arbeit, die er als Sklavenhalterei bezeichnet; er bestellt sein Feld selbst und lebt wie Lazarus. Er opfert Rang und Reichtum, opfert selbst seine dichterische Begabung, um das Licht der Liebe zu entzünden. Der sterbende Iwan Turgenjew mag ihn dann anflehen: „Noch einmal muß ich dir sagen, wie glücklich ich immer war, dein Zeitgenosse zu sein. Höre meine letzte Bitte, mein Freund: kehre zum dichterischen Schaffen zurück! Diese Gabe kam dir von ihm, dem wir alles verdanken. Mein Freund, großer Dichter unserer russischen Erde, erhöre meine Bitte!" — die Bitte kann von Tolstoi nicht mehr erhört werden. Denn was bedeutet das „dichterische Schaffen" für eine Seele, die so vollkommen von dem Evangelium der Bruderliebe erfüllt ist? Dichter? Verseschmied? Welcher vernünftige Mensch wird in Versen sprechen? Fort mit solcher Unnatur! Und der Mann, der in der Liebe zu den Menschen so mächtig ist, predigt einen brutalen Haß gegen alle Kunst. Da es ihm nun einzig und allein noch auf eine Moral in der Kunst ankommt, schreibt er ein ganzes Buch gegen eine so unmoralische Erscheinung wie Shakespeare, schiebt Goethe mit einer verächtlichen Geste beiseite, weil ihm die sittliche Grundlage

fehle, fertigt Beethoven mit der Bemerkung ab, daß er verderblich sei, weil er die Sinnlichkeit erwecke, geht mit Heine, Maupassant um, wie Torquemada mit den Juden, preist aber Paul de Kock, weil er in seinen talentlosen Cochonnerien am Ende nie vergißt, das Laster zu bestrafen und die Tugend zu belohnen.

Man hat die Quellen nicht gekannt oder doch verkannt, aus denen ihm solche Lehren strömten. Er hatte sich ja restlos dem christlichen Kommunismus verschrieben, hatte die Lehren Henry Georges auf ihre äußerste Spitze getrieben. Er hing mit den tiefsten Fasern seines Glaubens an der Lehre vom Himmelreich der Armen. Diese Lehre hatte sich bei ihm mit buddhistischen Elementen verquickt, mit dem entsagungsreichen Glauben der Inder. Was galt ihm nun noch Menschenwissen und Menschenmacht? Dem Intellekt steht er skeptisch gegenüber. Wozu brauchen wir eine Obrigkeit, Waffen, Ehre, Gerichte, Urteilssprüche, Gefängnisse und wozu gar Kriege? Das alles hat Gott nicht gewollt. Er glaubt nur an Gott. Darum muß er auch die Kirche verwerfen und die Ausleger der Bibel verdammen. Jeder mystischen Spekulation abhold, mußte ihn der Kirchenglaube mit seinem Ritual abstoßen, ja er mußte ihm widerwärtig werden, sobald Tolstoi sah, daß der Eifer, mit dem man sich der Erfüllung des Zeremoniells hingab, nur selten ein ethisches Äquivalent hatte. „Die Kirche bietet uns Nahrung, die nicht

nährt, bei der schon das Neugeborene nicht gedeihen kann. Statt des Geistes der Evangelien gibt sie uns Riten, statt des Glaubens inhaltlose Formeln. Ihr Katechismus erlaubt zu richten, zu töten sogar, wenn es nur im Dienst des Staates geschieht; erlaubt, eines anderen Gut zu nehmen und dem Übel zu widerstreben.“ Solch ein in Gott ruhender Geist ist vaterlandslos und verdammt natürlich den Krieg, der im Namen der Vaterlandsliebe geführt wird; denn die Tötung eines Menschen durch die anderen erscheint ihm ein Verbrechen an der Majestät der Menschheit.

Und alle diese wissens-, kunst- und kirchenfeindlichen ethischen Strömungen, die, streng genommen, durch sein ganzes Leben gehen, wird man mit konzentrierter Kraft auch in den nachgelassenen Erzählungen und Dramen, die alle ein Stück Selbstbiographie enthalten, wieder markig ausgesprochen und mit primitiver Gewalt dargestellt finden.

Seine Glücklichkeitslehre rechnet eben mit einem sittlichen Idealismus, der der überwältigenden Mehrheit der Menschen nicht nur utopistisch, sondern unverständlich bleiben muß. Aber dieses starke ethische Pathos in ihm, kraft dessen er nie zu erfüllende sittliche Forderungen an die Menschheit stellt, beweist das nicht mehr als alles, daß er ein großer Dichter war? Denn wer anders als ein Dichter kann es wagen, den kühnen Traum des großen Weltfriedens und der allgemeinen Menschen-

verbrüderung zu träumen? Und wer anders wird hoffen, daß Löwe und Schaf bald friedlich miteinander weiden werden?

IWAN GONTSCHAROW

Iwan Gontscharow war von gleicher Gefühlsart, wenn er auch einer der Gemäßigteren ist. Aber seine Mäßigung war vielleicht nur eine notgedrungene, denn da er selbst Redakteur eines offiziösen Blattes und sogar selber Zensor war, der im Departement die Drucksachen zu überwachen hatte, fiel es ihm vielleicht schwer, sich selber zu erlauben, was er seinen Kollegen verbieten mußte.

Sein fast achtzigjähriges Leben (1812—1891) verlief ruhig, konventionell und sehr bequem. Sicher hat er sehr viel von seiner eigenen Individualität im „Oblomow" abkonterfeit, denn gleich diesem berühmten Helden der Apathie, dessen Lebensauffassung an die buddhistischen Nabelbeschauer erinnert, hat auch Gontscharow ein sehr passives Dasein geführt. Er haßte Gesellschaften, Kliquen, Parteien und Literaten und war zurückhaltend, teils aus Bequemlichkeit und teils aus Scheu vor der seelischen Prostitution, zu der jeder Künstler verdammt ist. Neben dem „Oblomow", der nicht minder köstlich ist als der Don Quixote und in dem ein Typus von nicht geringerem Ewigkeitswert dargestellt ist, werden seine beiden Hauptwerke „Eine alltägliche Geschichte" und „Der Absturz" in der Weltliteratur nicht so bald vergessen werden.

Man wird in diesen Werken, die man freilich noch zu wenig kennt, einen feinen Künstler kennenlernen, der ein weitsichtiger Beobachter und ein Charakteristiker von wundervoller Ruhe und gesättigter Kraft ist; wird sich freuen an seiner milden Objektivität, die nirgends gern anstößt und an seiner Hand, die mehr bildhauerisch als malerisch schafft. Denn er liebt es, seinen mannigfachen Gestalten feste, beinahe harte Konturen zu geben, obwohl oder vielmehr gerade weil sie selber halb gebrochene, unreife, träumerische, zur Sentimentalität neigende Menschen sind, Phantasten, Träumer, Weltbeglücker, Dilettanten. Er führt uns nicht zu hohen Festen; wir lernen nur den Alltag kennen; aber der ist in seiner Melancholie und Gleichförmigkeit so treu dargestellt, daß man sehr wohl die erschütternde Wirkung begreift, die Gontscharow auf die Zeitgenossen ausgeübt hat.

Man mag ihn aufschlagen, wo man will, man wird auch bei ihm beständig dem bekannten Fragekreise begegnen: „... Im Alter sinken die Kräfte und hören auf, gegen das Leben anzukämpfen ... das Suchen eines lebhaften, tätigen Geistes geht manchmal über die Grenzen des Lebens hinaus, findet aber selbstverständlich keine Antwort, und dann entsteht Traurigkeit und zeitweise Unzufriedenheit mit dem Leben ... das ist die Traurigkeit der Seele, die das Leben über sein Geheimnis befragt ... Diese Traurigkeit und diese

Fragen haben vielleicht schon viele wahnsinnig gemacht; manchen erscheinen sie in Gestalt von unförmigen Visionen, von Hirngespinsten ... Man muß diese Traurigkeit nicht nur dulden, sondern auch lieben und diese Zweifel und Fragen achten; sie sind der Überfluß, der Luxus des Lebens und erscheinen meistens nur auf den Gipfeln des Glückes, wo es keine rohen Wünsche gibt; sie entstehen nicht inmitten des Alltaglebens; wo Not und Elend herrscht, hat man keinen Sinn dafür; die Menge schreitet hin, ohne diesen Nebel der Zweifel und die Bangigkeit der Fragen zu kennen ... Wer ihnen rechtzeitig begegnet, sieht in ihnen nichts Zermalmendes, sondern begrüßt sie als liebe Gäste."

Auch er war ein Philosoph, war Soziologe und Ethiker, war Kläger und Richter, Kranker und Arzt zugleich. Er wußte, daß durch den Mund seiner dichterischen Gestalten die Tendenzen, die er verfocht — und er hatte immer etwas zu verfechten, zu schützen, anzugreifen, zu schüren und anzuklagen — weit leichter ins Volk dringen, als durch die Warnung der Theoretiker. Und darum hat auch er seine edelste Aufgabe darin gesehen, durch seine Schriften die Fragen über die letzten Ursachen ins Volk zu tragen, wenngleich auch er auf diese Fragen keine Antwort zu geben wußte.

M. J. SALTYKOW-SCHTSCHEDRIN

Der große russische Satiriker M. J. Saltykow-Schtschedrin (1826—1889) vertritt als besonders

charakteristischer Repräsentant die sogenannte Anklage- und Enthüllungsliteratur, die in den fünfziger und sechziger Jahren — als unter Alexander II. die Zensur milder gehandhabt wurde — in der russischen Belletristik von hervorragender Bedeutung war. Saltykow, der von den Gebildeten in seiner Heimat ungemein hoch geschätzt wird, ist im Auslande nur wenig bekannt und noch weniger verstanden worden. Das liegt nicht zuletzt an dem eigenartigen spröden Stil dieses Schriftstellers, der seinem geistigen Wesen nach so ziemlich vereinsamt dasteht. Er gehört zu den charaktervollsten, vielseitigsten und reifsten Publizisten des modernen Rußland, und es ist ganz unstreitig, daß wir von diesem geistreichen und selbständigen Denker sehr viel Aufschluß über Wesen und Art des russischen Volkes erhalten. So wenn er z. B. sagt: „Die Geschichte der Menschheit im allgemeinen ist ein elendes Martyrologium, zeigt aber gleichzeitig auch eine beständig fortschreitende Aufklärung der Geister. In der Sphäre des Martyrologiums nimmt der Stamm der Juden die erste Stelle ein; in der Sphäre der Aufklärung steht er in Rußland abseits, als ob die hellen Strahlen der Geschichte ihn nicht beleuchtet hätten. Der Jude kommt stigmatisiert auf die Welt, er lebt in einer Agonie und stirbt stigmatisiert — oder vielmehr er stirbt nicht, sondern lebt in seinen stigmatisierten Kindern weiter. Das Vorurteil gegen die Juden ist nur schwer auszurotten, und die Volks-

masse ist es, die dieses Vorurteil am hartnäckigsten festhält. Diese Menge, die selbst von Finsternis umgeben und von Mißgeschick belastet ist, kann für ihre Unduldsamkeit nicht verantwortlich gemacht werden, und es wäre die größte Ungerechtigkeit, wenn man die Ausschreitungen gegen die Juden durch Wiedervergeltung gegen die betörten Volkshaufen sühnen wollte; sie wissen ja nicht, was sie tun!" Wenn man dergleichen liest, wird einem sofort verständlich, warum Saltykow in Rußland nie populär wurde.

Seine schriftstellerische Tätigkeit war ein steter Kampf gegen Willkür, Doppelzüngigkeit, Lüge, Raubsucht, Bestechung, Verrat und Dummheit. Mannhaft stritt er für die Menschenrechte, für Fortschritt, Aufklärung und für die Gerechtigkeit. Aber die Zensur hat ihm diesen Kampf nicht leicht gemacht. „Oh", ruft er einmal aus, „dieses Handwerk eines Schriftstellers! Es ist nicht nur eine Pein, sondern eine Hölle. Tropfenweise verrinnt das Blut des Schriftstellers, ehe es unter die Presse kommt. Was haben sie alles mit meinen Werken gemacht! Verstümmelt, beschnitten, verdreht, gänzlich verboten, öffentlich erklärt, daß ich ein schädlicher Mensch sei — ein schädlicher Mensch! Man wird es kaum glauben, aber es ist Tatsache, daß die Machthaber in der Provinz Grimassen schnitten, wenn sie ein Buch von mir im Klub oder in einer Bibliothek erblickten." Erbarmungslos deckte Saltykow alle Mißstände auf, die er in

der Verwaltung kennengelernt hatte. Er geißelte mit wuchtigen Schlägen die allgemeine Korruption, den Verwaltungsschlendrian, die berüchtigten Kriegslieferanten und das verkommene Gerichtswesen, das Recht in Unrecht kehrte und die Strafbemessung von der Vermögenslage des Angeklagten und von seiner konfessionellen Zugehörigkeit abhängig machte. Der Mensch bedeutete nichts, nur die Macht, die er innehatte, und das Geld, das er besaß, schufen den Maßstab für die Urteilssprechung. Die Sentenz, daß „Irren menschlich sei", änderte er dahin ab: „Lügen ist menschlich — wir haben von jeher gelogen; früher, weil wir das Bedürfnis hatten, uns über die Wirklichkeit hinwegzutäuschen, jetzt, weil wir uns vor der Wahrheit fürchten." Und ein andermal: „Wir Russen haben keine stark ausgesprochenen Systeme der Erziehung. Man richtet uns nicht ab, man macht aus uns keine zukünftigen Kämpfer und Propagandisten dieser oder jener sozialen Grundsätze, sondern man läßt uns vielfach wachsen, wie die Brennesseln am Zaun. Deswegen haben wir sehr wenig Heuchler und sehr viele Lügner, Frömmler und Schwätzer. Wir haben es nicht notwendig, wegen irgendwelcher sozialen Grundsätze zu heucheln, weil wir keine haben. Wir leben vollständig frei, das heißt, wir vegetieren, lügen oder schwätzen darauf los, ohne jegliche Grundsätze. Sollen wir uns darüber freuen oder es bedauern? Ich kann es nicht beurteilen. Ich

denke nur, wenn Heuchelei einem Zorn und Angst einflößen kann, so kann dieses sinnlose Lügen nur Langeweile und grenzenlosen Ekel hervorrufen."

In den „Herren Golowljew", denen diese Stelle entnommen ist, wird die russische Leibeigenschaft in den stärksten Farben geschildert. Der Roman illustriert das Gesetz der Vererbung so plastisch, wie es nur durch ein Kunstwerk ersten Ranges geschehen kann. Vor den Augen des Lesers zieht das seelische Siechtum einer kleinadligen Familie vorüber, die sich aus Idioten, Säufern, Tartüffs und Monomanen zusammensetzt, und man fragt sich beständig, ob hier das Seelenleben Wahnsinniger oder nur Unzurechnungsfähiger geschildert wird. Jedenfalls wird man in der ganzen russischen Literatur vergeblich nach einem trostloseren Buche suchen, als dieses es ist, das sich wie ein Alp auf das Gemüt legt. Man glaubt in Dantes Hölle zu wandeln. Die Farben sind schwarz auf schwarz aufgetragen. Die Ironie wird stellenweise zum Zerrbild, und die satirisch behandelten Ereignisse und Personen sind nicht immer erkennbar. Daneben überraschen feine Züge und ganz eigenartige Charakteristiken, und längst Bekanntes ist in neue Beleuchtung gerückt.

Solch eine Galerie unsympathischer Gestalten hat noch kein Schriftsteller in einem Werke zusammenzubringen gewagt, und so düstere und grauenvolle Lebensausschnitte sind selbst in der russischen Literatur, die ja nie in heiteren Farben

malt, nur selten gezeigt worden. Nichts Tragisches geschieht hier; es findet kein Kampf um höhere Güter der Menschheit statt, sondern nur die Sorge um die gemeine materielle Existenz ist der allgemeine Angelpunkt des Interesses. Das Grausen wird nur durch die Leere hervorgerufen, die in diesem Adelsnest herrscht, durch die geistige Öde, die Kraftlosigkeit, die dumpfen Traurigkeiten, den Despotismus und die unsinnigste Willkür der Besitzenden, die ihre Macht nur brauchen, um Kinder, Verwandte und Leibeigne um nichts und wieder nichts zu Tode zu quälen. Und hinter allem erhebt sich, wie ein Gespenst, die Frage nach dem Sinn des Lebens; nach dem Warum und Wozu.

GLJEB USPENSKI

Gljeb Uspenski, den — gleich vielen russischen Dichtern — die Nacht des Wahnsinns umfing und der — wie Gorki — sein Herz den russischen Proletariern geschenkt hat, ist ein großes und glänzendes Talent, in dem die fortgeschrittene Jugend ihren Apostel bewunderte. Auch er, ein Typ des echten literarischen Zigeuners, zog die einsame Gesellschaft des Weins derjenigen der Menschen vor. Er lieh Geld und tat viel Gutes. Er konnte keinen Notleidenden sehen, ohne ihm alles zu schenken, was er bei sich trug; oft borgte er von dem einen, um es dem andern zu geben.

Seine Werke bilden eine lange Reihe von Bänden, die aus lauter kurzen Stücken bestehen. Am

liebsten stellte er das Weib aus dem Arbeiterstande dar und verfocht mit quälender Eintönigkeit den Gedanken, daß dieses Weib kein Recht habe Mutter zu werden, da es sein Kind nicht ernähren könne. Um des Kindes willen dürfe die Fabrikarbeiterin nicht Mutter werden. Er bringt in seinen Novellen die resignierte Stimmung des Menschen, der, weil er anders geartet ist, sich ausgestoßen und unwürdig fühlt weiterzuleben, ganz wunderbar zum Ausdruck. Verlumpte und schmutzige Geschöpfe sind seine Wahrheitssucher, die alle an einem überfeinen Gewissen leiden. Sie verzweifeln, daß sie den Dingen nicht auf den Grund kommen, und wenn sie die Wahrheit gefunden zu haben glauben, ist es eben die Wahrheit, an der sie zerschellen, wenn es nicht zufällig der tröstende Alkohol ist, der ihnen über die Wahrheit hinweghilft. Diese Naturen haben, um einen Ausdruck Nietzsches zu gebrauchen, die Farbe des Unterirdischen auf Gedanken und Handlungen; an ihnen wird jegliches bleicher als an solchen, auf deren Dasein das Tageslicht ruht. Sie suchen das Land der Wahrheit, wie Jener, der das Land der Gerechten suchte und der sich erhängte, da er es nicht fand. Sie gehen zum Arzt, der ihnen für ihre Seelenpein Eisenpillen verschreibt. Ach, ihnen helfen aber keine Mixturen, ihnen, die ihre „Schweineseele zu einer menschlichen machen wollen“. Vielleicht helfen Bücher! Und sie studieren planlos alles bedruckte Papier, lesen über

Indien, Affen, ausgegrabene antike Töpfe. Aber das hilft auch nicht; „das bringt das Schwein da drinnen nicht weg." Gibt es da ein anderes Mittel als den Schnaps, diesen treuen Begleiter des russischen Volkes, der alles Leid einzulullen vermag? Diesen größten aller Zauberer, der ein Dasein voller Schmerz und Selbstqual, voller Schmutz und Knechtschaft — wenn auch nur für Augenblicke — in ein Leben voller Paradiesesglanz verwandelt? Der allen Dingen eine heftigere, lebhaftere Farbe gibt und der doch zugleich zum elenden Betrüger wird an allen denen, die ihn lieben, zum Diebe an Gesundheit und Freude, zum Verräter des Glücks und Friedens, zum Räuber der Kraft und zum Schänder des Selbstbewußtseins! Die Uspenskischen Menschen fühlen das. Selbst ein „Meer voll Schnaps" reicht nicht hin, das große Leid zu ersäufen, an dem sie zu schleppen haben. „Die Seele ist krumm, das Gewissen torkelt hin und her". Wie „ein Quell unter einem Misthaufen" erwacht dieses sonderbare Gewissen und dann schleppt es „den Mist über den ganzen Hof und weicht alles auf, und der Schmutz ist da! Einfach zum Krepieren!"

Keine schönen Bilder, aber sie treffen den Nagel auf den Kopf. Die Krankheit, an der all diese Leute leiden, ist das Denken. „Leise, leise" — schließt Uspenski eine seiner von starkem Gefühl und tiefer Seelenkenntnis zeugenden Geschichten — „unmerklich, fast auf unbegreiflichen Wegen

schleicht es sich in die verlorensten Winkel der russischen Erde, nistet sich in die dazu ganz unvorbereiteten Seelen ein. Inmitten der scheinbaren Grabesstille, in dieser scheinbaren Schweigsamkeit und stummen Schlaffheit bildet sich Zug um Zug, tropfenweise, langsam, unhörbar die verschüchterte, vergessene und sich selbst vergessende russische Seele in eine neue um, — und das im Namen der strengsten Wahrheit und der geläuterten Gerechtigkeit."

W. WERESSAJEFF

Der Roman W. Weressajeffs „Die Kolossows" ist auf denselben Grundton gestimmt und er hat eigentlich auch denselben Inhalt: das Erwachen des Denkens, die Entstehung der Gewissensbisse und der Zweifel und das Wachsen der Schwermut, der Pein und der Seelennot, sodann Prügel, Schnaps, Elend und Tod.

Wo es Seelenkämpfe gibt in russischen Büchern, da gibt es auch Schnaps. Und dies ist eine so analoge Erscheinung, daß eine müßige Statistik sehr leicht den Grad des wirtschaftlichen und physischen Jammers an den Hektolitern Alkohol messen könnte, die im russischen Reiche konsumiert werden. „Warum trinken denn die Leute?" fragt Andrei Iwanowitsch Kolossow; „aus Lasterhaftigkeit? Das kann man nur in der Aristokratie, in den hohen Kreisen denken. Die Menschen trinken aus Kummer, wegen der Sorgen ... Du

arbeitest die ganze Woche und denkst ... Du suchst auf jede Frage eine gründliche Antwort ... was? wie? warum? ... Wohin soll man vor diesen Gedanken fliehen? Du trinkst ein Gläschen, zwei, und es wird dir leichter zumute." — Sie wollen ihre Gedanken auslöschen mit dem Schnaps, aber der Brand der Seele lodert immer mehr auf. „Der Russe ist roh und wild — heißt es an einer anderen Stelle — er braucht nur eine Flasche Schnaps. An etwas anderes denkt er ja nicht."

Es ist — wie man sieht — ein düsteres, gramgeschwängertes, aber ohne Zweifel ein außerordentlich starkes Buch. Es ist breit komponiert, von grell realistischen Farben durchsetzt und hat so viel kulturellen Wert, daß man es noch zu jenen grausamen Büchern der Russen rechnen darf, die immer wie ein schmerzhafter Schnitt wirken, der aber nichts anderes bezweckt als Heilung. Man versteht in Rußland unter einem „guten Buche" selten ein solches, das ausschließlich der Schönheit gewidmet ist. Die Stimme des Schöngeistes, der den Kultus der Freude predigt, verhallt im Winde, und wer das l'art pour l'art-Prinzip auf den Thron erheben wollte, fände wenig Vasallen. Der Künstler hat dort andere Aufgaben als nur zu gefallen und nur zu zerstreuen. Es ist auch ganz unmöglich, daß der inhaltlose lyrische Firlefanz, der in der Überbrettlzeit bei uns ins Leben gelallt wurde, im Kopfe russischer Dichter hätte entstehen können.

Und dennoch gibt es auch dort Symbolisten und Ästheten, schönheitstrunkene Diener Apolls, die, wahre Beherrscher der sprachlichen Musik, prächtige Stimmungsbilder voll tiefer Farbe und jungem Glanz zu schaffen wissen. Ich denke vor allem an Iwan Bunins „Erzählungen", die eben so schön wie tief sind und besonders sprachkünstlerisch auf einer bedeutenden Höhe stehen. Das ist schon ein ganz Moderner, zu dem die Schatten sprechen und der das Rauschen der Bäume und die Sprache der Vögel versteht. Sein Auge dringt in das Herz der Finsternis, und sein Ohr vernimmt das Leben, das jenseits unserer Sinne liegt. „Ich fasse die schweigenden Geheimnisse dieser Nacht nicht, aber ich fasse ja überhaupt nichts im Leben. Ich sah umher, wartete auf etwas, wollte über etwas nachsinnen, aber ich fühlte nur, daß ich ganz einsam bin und nicht weiß, wo ich bin und wozu ich existiere. Und wozu ist diese sonderbare Nacht und dieses schlaftrunkene Schiff in der schlaftrunkenen Welt? Und warum vor allem ist dies alles nicht einfach, sondern voll tiefen und geheimen Sinns? ... Ich brauche niemanden und niemand braucht mich, und wir alle sind einander fremd ... Wie schrecklich einsam sind wir, wir, die wir hilflos Schönheit, Wahrheit und höhere Freuden für uns und für andere in diesem Riesenlande suchen?" Wie jenem von einer gütigen Fee

beglückten Jungen sogar die Steine, die er aufliest, zu eitel Gold werden, verwandelt Bunin alles, was er berührt, in poetisches Gold. Wenn ich noch sage, daß er einer fatalistischen Weltanschauung zuneigt, so betone ich gerade das, was seinen Erzählungen das wesentliche Gepräge gibt. Nicht als ob dieser Zug bei anderen russischen Dichtern fehlte! Er ist, im Gegenteil, fast typisch. Während er aber bei anderen, etwa bei Gorki oder Skitaletz, nur in den Unterströmungen der Empfindung lebt, wird er bei Bunin ganz bewußt zum dichterischen Leitmotiv und schwebt wie ein böser Geist, vor dem kein Entrinnen möglich ist, über Mensch und Landschaft.

SKITALETZ

Ich habe Skitaletz erwähnt, den würdigen Freund Gorkis, dessen stimmungsvolle, erschütternde Erzählung „Spießruten" wieder von einem ganz anderen Fatalismus durchtränkt ist. Liest man dies Buch, so hat man das Gefühl, als ob wir eine Herde wären, die auf den Fluren spielt, während der Wolf schon Auslese unter uns hält. In den Tagen des Glücks haben wir die stummen Parzen vergessen, die uns Unheil spinnen, Krankheit, Verfolgung, Verarmung, Verstümmelung, Wahnsinn und Tod. Der Schnaps ist der Erlöser und Befreier; er schenkt Vergessenheit ... Du bist zum Adler geboren und solltest auf freien Berghöhen thronen; aber das Leben beschneidet dir schon

beizeiten die Flügel und heißt dich durch Spießruten dahinschreiten. Aus wunder Seele blutend, mußt du alles ertragen und darfst erst am Ende zusammenbrechen. Geh immer den Berg hinan, aber des Lebens Einerlei hängt sich bald mit Zentnerlasten an deine Füße und zieht dich immer wieder herab. Warum? Wozu? Welch ein geheimer Sinn verbirgt sich hinter allem Geschehen? Frage nur, du wirst nie eine Antwort finden.

IWAN RODINOW

Während die Dostojewski, Schtschedrin, Uspenski, Weressajeff, Skitaletz und Gorki den Schnaps bisher nur als beruhigenden Tröster des murrenden russischen Volkes geschildert haben, der das große Leid und die unklaren Sehnsüchte einschläfert, kommt der Kosakenoberst Iwan Rodinow, der in seinem höllischen Buche „Unser Verbrechen" den Schnaps als Ursache der Volksverwilderung und aller moralischen Korruption betrachtet. Ihr behauptet, daß der seelische Kummer, die Selbstverlorenheit und Unbegreiflichkeit des trübseligen Daseins die Ursachen seien, die betäubt sein wollten und daß der Branntwein die Wirkung vollbringen würde? „Nein", sagt Rodinow, „erst ist das Verlangen nach Alkohol da, und dem Erwachen aus dem Rausche folgt die Qual. Darum fort mit dem Branntwein! Solange das nicht geschieht, hilft alles nichts. An diesem schrecklichen Hindernis, dem Branntwein, scheitern die edelsten,

die genialsten Ansätze, und wir Russen müssen für alle Ewigkeit ein trunksüchtiges, verbrecherisches Volk bleiben, eine Schande der Menschheit, bis die Geduld des Schöpfers ein Ende nimmt, und er uns vom Erdboden wegfegt als ein unnützes, stinkendes Geschmeiß, das durch sein unwürdiges Dasein nur den schönen Planeten schändet, oder er wird uns zu Sklaven eines anderen Volkes machen, das nüchterner, würdiger und kultivierter ist als wir."

Wenn man das Buch Rodinows liest, das eine fürchterliche, blutige Orgie des schnapsverseuchten Volkes malt, eine Orgie, in der die Meineide nicht zu zählen sind und Totschlag und Mord nur eine Erhöhung des Vergnügens bedeuten, kommt man gar nicht auf den Gedanken, daß Rodinow auch künstlerisch gewertet sein möchte.

Aber ein so photographisch treues Buch, mit dem Branntwein als gigantischem Helden, der von der ersten bis zur letzten Seite seine schrecklichen Triumphe feiert, ein solches Buch kann nur als Anklageschrift gelten, und was als Roman ausgegeben wird, ist nur eine blutige Episode, in der der Schnaps uns all seine verheerenden Dramen aufspielt. Und gegenüber der Tendenz scheint das Wunder ganz belanglos, daß es hier keine Figuren gibt, sondern nur Menschen, deren Los uns rührt und erschüttert, deren Leben uns anekelt und tief bewegt.

Allein, so erschütternd auch die Farben des Elends sind, die Rodinow auf seiner Palette hat, — er muß fast rosig genannt werden, wenn man A. Kuprins „Gruft“ liest. Das Buch ist nackt, herzlos, bitter und grauenvoll, wie die Wahrheit. „Viele werden diese Erzählung unsittlich oder gar unanständig finden. Trotzdem widme ich sie von ganzem Herzen den Müttern und der Jugend“, sagt der Verfasser. Und obgleich ich gestehe, daß ich noch nie ein so qualvoll aufrichtiges Buch gelesen habe, will ich nicht verhehlen, daß die Empfindung des Lesers zwischen Ekel und Mitleid, Abscheu und Grausen hin und herschwankt. Welch eine beängstigend naturalistische Sprache! Welch eine in nichts, aber auch in gar nichts retouchierte Photographie des Lebens der kasernierten Mädchen! Ein schrecklicher höllischer Weg, den man hier geht. Die großen modernen Russen haben ja alle der Dirne ihr Mitleid geschenkt. Turgenjew, Tolstoi, Dostojewski, Gorki, Andrejew, Artzibaschew und andere haben ihr stärkstes ethisches Pathos aufgeboten, um die Dirne aus ihrem Elend zu erlösen und womöglich reformierende Ideen vorzuschlagen. Die Werke dieser Dichter waren aber immerhin in die Sphäre der Kunst gehoben. Hier jedoch, bei Kuprin, ist keinerlei Kunstbemühen. Die nackten Tatsachen werden — ebenso wie in seinem Roman „Das Duell“ — barbarisch,

schmucklos und einfach, so wie sie sind, hinausgeschrien. Und so ist diese entsetzliche „Gruft“ auch kein Kunstwerk oder ein Werk, das überhaupt mit ästhetischem oder literarischem Maßstabe gemessen werden darf. Es ist eine rein ethische Studie, die den Jammer in seiner ganzen unerhörten Fürchterlichkeit aufdeckt.

Ich gebrauche absichtlich solche Ausdrücke, um diejenigen vor dem Buche zu warnen, die es nicht ertragen, ihre schönheitsdurstigen Augen durch das in seiner scheußlichen Nacktheit auftretende Wort zu beleidigen. Dennoch wage ich es, dies Buch ernsthaft denkenden Menschen, Aposteln, Weltverbesserern, Nationalökonomen und Ethikern dringend zu empfehlen. Um des neunten Kapitels willen müßte es sogar jeder lesen, der einen Rest von Menschlichkeit in sich fühlt. Wer Kuprin als Dichter kennenlernen will, mag sich an seine Novellen „Oleßja“ halten.

ANTON TSCHECHOW

Anton Tschechow hat in seiner Erzählung „Schatten des Todes“, deren Hauptreiz ausschließlich in Autokritizismen und psychologischen Beobachtungen besteht, dieselben Fragen gestellt, wie alle anderen großen russischen Dichter. Aber ich gebe lieber aus diesem seltsamen Tagebuche eines berühmten Mannes eine Probe, die zugleich auch das wunderbare Vorgefühl offenbart, das Tschechow von seinem baldigen Tode mit sich herumtrug:

„Ich frage mich, warum sitze ich hier, ich, der berühmte Mann, der Geheime Rat, hier in diesem kleinen Gasthauszimmer, auf diesem Bette mit der fremden grauen Decke? Warum starre ich diese billige blecherne Waschschüssel an und horche, wie auf dem Gange draußen die klapprige Uhr tickt? Ist das alles meiner würdig, meines Ruhmes und meiner hohen Stellung unter den Menschen? Und auf diese Frage antworte ich nur mit einem höhnischen Auflachen. Lächerlich kommt mir die Naivität vor, mit der ich einmal in meiner Jugend die Bedeutung des Ruhmes und der Ausnahmestellung der berühmten Männer aufgebauscht habe. Ich bin berühmt, mein Name wird mit Ehrfurcht genannt, mein Bild hat in der „Illustrierten Zeitung" gestanden und in anderen Wochenschriften, meine Biographie habe ich sogar einmal in einer deutschen Zeitschrift gelesen — und was ist das Ergebnis von alledem? Ich sitze mutterseelenallein in einer fremden Stadt, auf einem fremden Bett und reibe meine schmerzende Backe mit dem Handteller . . . Worin dokumentiert sich denn meine Ausnahmestellung? Zugegeben, daß ich tausendmal berühmt bin, daß ich ein großer Mann, der Stolz meines Vaterlandes bin; sie werden in allen Zeitungen Bulletins über meine Krankheit veröffentlichen, die Post wird mir mitfühlende Adressen meiner Kollegen, meiner Schüler und des Publikums bringen, aber das alles macht die Sache nicht

anders. Ich werde in einem fremden Bette sterben, traurig und ganz allein und verlassen ..."

Welch eine innere Stimme war es, die ihn so kalten Blutes sein eigenes Todesurteil schreiben hieß? Es kam, wie er es prophezeite ... er starb in einem fremden Bette, er starb allein und verlassen ... „Wozu lebte ich?", war seine letzte Frage, und: „Wie sinnlos ist das Leben!" war die letzte Erkenntnis, die er uns vermachte.

WLADIMIR KOROLENKO

Wieder von anderer Art ist der Fatalismus, dem Wladimir Korolenko dichterischen Ausdruck verleiht. Bei Licht besehen, hängt unser Dasein an einem Faden, den jeder Wind zerreißen kann. Wenn Lachesis will, fällt ein Ziegel vom Dache, und was Klotho gesponnen, vernichtet Atropos, die Unabwendbare.

Unter vielem anderen hat er eine Phantasie geschrieben, die sich „Schatten" betitelt, von der ich mich nicht scheue zu sagen, daß sie die lebendigste, gedrängteste und prachtvollste Darstellung des weisen Sokrates ist, die ich je gelesen. Sie ist in einer Sprache geschrieben, die oft die göttliche Größe des Goetheschen Prometheus erreicht, und von einer Klarheit, die ihresgleichen sucht. Viel Persönliches hat Korolenko diesem Sokrates mitgegeben, wenn man das, was alle tiefen Menschen bewegt, noch persönlich nennen kann. Auch hier, in diesen düsteren Gefilden des Hades, in denen

Sokrates stolze Zwiesprache mit dem ewigen Kroniden führt, wird der Schrei nach Wahrheit ausgestoßen, der so charakteristisch ist für die ganze russische Literatur. „Du rührtest mit deinem Strahle meine schmutzige Seele auf, und sie strebte zu dir, du Unbekannter, dessen Name Geheimnis ist ... Ich suchte nach dir, denn du bist in der Wahrheit, ich strebe zu dir, denn du bist in der Gerechtigkeit, ich liebte dich, denn du bist in der Liebe, ich starb für dich, denn du bist der Quell des Lebens ... Wirst du mich verstoßen, du Unbekannter? Meine quälenden Zweifel, mein brennendes Suchen, mein schweres Leben, meinen freien Tod, — nimm sie an, wie ein unblutiges Opfer, wie ein Gebet, wie einen Seufzer nach dir, nimm sie an, wie der unermeßliche Ozean des reinen Äthers den wallenden Schleier des verdunstenden Nebels aufnimmt. Nimm sie an, du, dessen Name ich nicht weiß, laß die nebligen Gespenster der überwundenen Nacht mir nicht den Weg zu dir, dem ewigen Lichte versperren ... Gebt Raum, ihr Nebelschatten, die ihr das Licht der Morgenröte verhüllet! Ich sage euch, ihr Götter meines Volkes: Ihr seid nicht gerecht, ihr Olympier, und wo keine Gerechtigkeit ist, ist auch keine Wahrheit."

„Wahrheit" ist das Motto der russischen Moderne; „Gerechtigkeit" ist ihr ewiger Mahnruf; und da weder Wahrheit noch Gerechtigkeit in der Welt zu finden sind, ergeben sich diese Dichter alle einem grüblerischen Weltschmerz.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 066714509